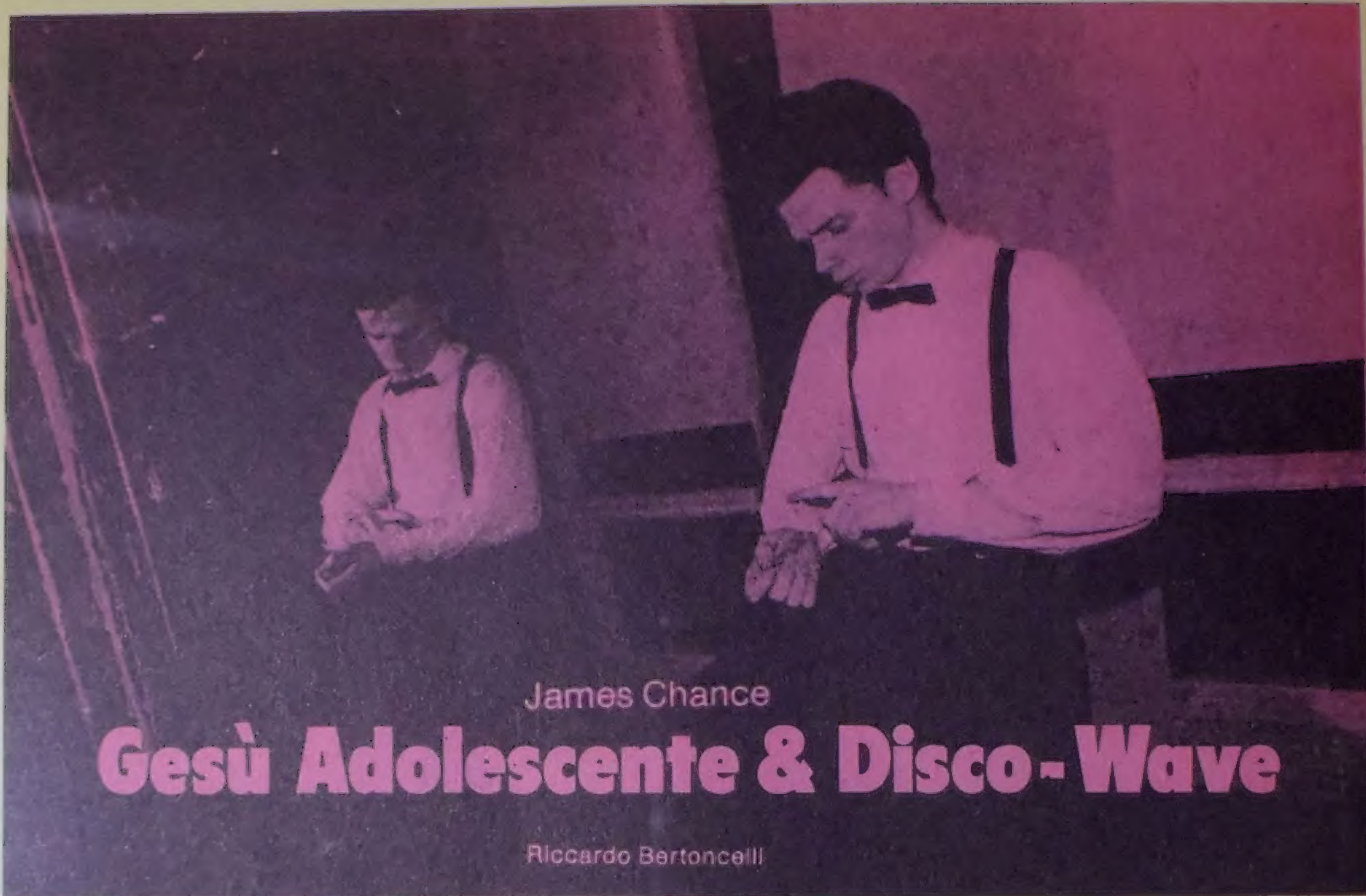
MUSICA

80

N. 1 - FEBBRAIO 1980 - LIRE 1500 (...) - SPED. ABB. POST. GRIII/70

ROLL IN' CINA

James Chance

Gesù Adolescente & Disco-Wave

Riccardo Bertoncelli

Non c'è rivista di nuovo rock, in America, che di questi tempi non celebri le gesta di James Chance. Il giovane teppista con **tuxedo** e farfallino (nato Siegfried, poi Chance e/o White: fondatore di Teenage Jesus and the Jerks, dei Contortions, dei Blacks: teorico della **disco-wave:** favorevole al culto della personalità) è l'uomo nuovo della **new wave** che già si nega (**no wave!**); al suo cospetto, la Smith Patrizia si fa piccina piccina piccina (una stanca **maîtresse** stropicciata) e il Johnny Rotten, lui pure, assume l'aria di una «vecchia gloria», buono per le più vili nostalgie da **pub.**

Chance è stato di recente accusato di «deviazionismo», da certi **punqueurs** radicali del Village, per un qual suo amore nei confronti della disco e del commercio discografico. Quelli di **New York Rocker,** maliziosi, gli hanno anche allestito un contraddittorio con un vecchio **soulman** dai mille trucchi, George Clinton, sperando che ne uscisse a pezzi; il Nostro se l'è invece cavata. Altrettanto in salute Chance appare da queste righe, dove spiega le cose sue con apprezzabile sfrontatezza. L'intervista è stata raccolta da Kent Beyda per il numero di dicembre 1979 della rivista **Slash,** organo dei **no wavers** della Bassa California.

D. «Uno spettacolo in piena regola, ti ci vorrebbe. Una rivista come quelle di una volta. Dove?».

R: «A Las Vegas! Sì, Las Vegas andrebbe bene».

D: «Ci stai pensando?».

R: «Sì, qualcosa del genere per i prossimi mesi di James White and the Blacks. Per esempio: due ragazzine giovani con vestiti a luccichini e mosse maliarde. Nessuno di noi canta, nel complesso: potrebbero farlo loro, meglio: urletti di ogni tipo».

D: «Gli spettacoli che fai di questi tempi — suoni sempre le stesse cose, gli stessi assoli?».

R: «No, no, per niente. Lo stesso ritmo, quello sì. Poi ci improvviso sopra e quando sento che sto per finire faccio segno alla banda e loro smettono. Mi viene più facile e credo che ognuno in scena si debba arrangiare per fare le cose il più facilmente possibile».

D: «Cambi anche i testi delle canzoni?».

R: «Ogni tanto. Non è che sia una gran cosa, tanto sono convinto che nessuno sia in grado di capire quello che dico. Negli ultimi tempi, tuttavia, mi sembra che il pubblico ci presti più attenzione. Questo forse perchè ho imparato ad articolare meglio le mie parole».

D: «Immagina il tuo pubblico. Tutti seduti e in silenzio, attenti a quello che suoni...».

R: «No, assolutamente. È la peggior cosa che si possa fare a un mio concerto. Non mi interessa quello che la gente può fare, ignorarmi o anche parlare; basta che non stiano lì fermi ad ascoltare! Qualcuno va al bar, altri ballano, altri salgono sul palco. Poi capita anche che ci sia un pubblico freddo, tutti immobili come **zombies** ed è l'ennesima dimostrazione di come siano imbecilli, completamente programmati. Ogni tanto succede».

D: «Ascolti dischi di **new wave**?».

R: «Mai. Solo disco e funk».

D: «E il jazz?».

R: «Sono schifato del jazz, ecco come stanno le cose. È musica gelida, passatista, non ha niente a che fare col mondo d'oggi. Chi suona jazz oggi è come un imbalsamatore: cercano di mantenere intatta una musica come si cerca di non lasciare decomporre un cadavere! Mi può capitare di ascoltare Parker ogni tanto, e cose del genere. Ma in generale dico che è musica da buttare. Il jazz si è guastato quando ha voluto darsi certe pretese artistiche; e i musicisti sono i primi ad essere colpevoli di una situazione simile».

D: «Perchè ami la **disco music**».

R: «Perchè non ha pretese artistiche. È musica per ballare e chi la fa ci guadagna su. E mi piace il modo di fare, lo stile di vita di certi personaggi disco».

D: «Non è musica della conservazione?».

R: «Ma cosa dici! È un segnale, anzi, per dire a chi è giovane e ha le antenne ritte che è ora di piantarla e di abbandonare i vecchi modi di vivere e dedicarsi a un'esistenza di sesso e droga e quello solo. Sballare, dar fuori di matto».

D: «Dicono che la disco celebri maledettamente il denaro...».

R: «Giusto, vero. È tutto connesso, capisci? Se non hai soldi, non puoi dedicarti completamente a suonare e a cantare. Noi siamo completamente a favore del denaro. E poi, senti: proprio quei fottuti che dicono che il denaro è il diavolo e via così, proprio loro che sono i vermi più schifosi e bastardi, i più corrotti. È quel che più mi disgusta dell'intera vicenda».

D: «C'è chi usa la musica per far scandalo, provocare. Cosa ne pensi?».

R: «Penso che l'unica musica realmente scandalosa sia la **disco music.** Il resto è troppo contaminato. Voglio dire, nei mesi scorsi sembrava, a un certo punto, che il funk venisse su bene; be', ascolta adesso le merdate che son riusciti a piazzare anche sui migliori prodotti di funk. Mi piace l'elettronica e i rumori che stanno su certi dischi di funk, ma non i violini che bene o male riescono sempre a rovinare tutto».

D: «Volevo dire anche: l'immagine dei personaggi musicali...».

R: «È importante, molto importante. Puoi essere il più grande musicista del globo, il più bravo, ma se non sai muoverti e presentarti, non mi interessi. Mi viene in mente sempre Miles Davis: gran musicista, e come sapeva vestirsi! Oggi non sono più di quella razza. Prendiamo l'Art Ensemble of Chicago; a parte la loro filosofia pseudo-politica, che mi sta sul

cazzo, ma ti rendi conto di come vestono? Quelle tuniche, i sandali, diomio, i sandali, e come sono sporchi, i peli lunghi che hanno!».

D: «So che hai litigato con quelli della Ze, la tua casa discografica, o comunque stai per farlo...».

R: «Ci sono ritardi di stampa che non sopporto. Oggi esce materiale che ho registrato cento anni fa e io sono già avanti e temo che il pubblico non voglia più apprezzarlo».

D: «Oggi c'è quella canzone di Elvis...».

R: «Si, ma anche quella è cosa passata. È un brano minore di Presley, **That's When Your Heartache Begins.** L'ho registrato in un periodo di grande attività. Ci sono grandi cose che ho fatto in quelle stesse settimane, chissà se mai vedranno la luce!».

D: «Quei pezzi strumentali sulla seconda facciata di **Off-White**?».

R: «Non mi interessano più. Era una specie di 'matrice', un progetto valido più per me, per il mio divertimento, che per il pubblico. Oggi sono interessato ai testi anche se poi, chi li capisce...».

D: «La tua direzione, allora?».

R: «Cambio continuamente gli arrangiamenti, ecco, penso sia l'unico modo per non annoiarmi. E scrivo cose sempre nuove, e sbando il complesso tutte le settimane. Sai a cosa penso? A una banda di musicisti di **new wave** di studio, perchè cominciano a esserci anche musicisti di quel genere, ed è una grande cosa. E poi credo che userò tempi nuovi per le mie canzoni, ritmi più lenti. La stagione delle canzoni super-veloci è finito, io me ne sono innamorato e poi la cotta è finita. Qualcuno dice che sui pezzi lenti non si può ballare; io dico: tutto quello che scrivo è fatto per ballare, imparate a farlo!».

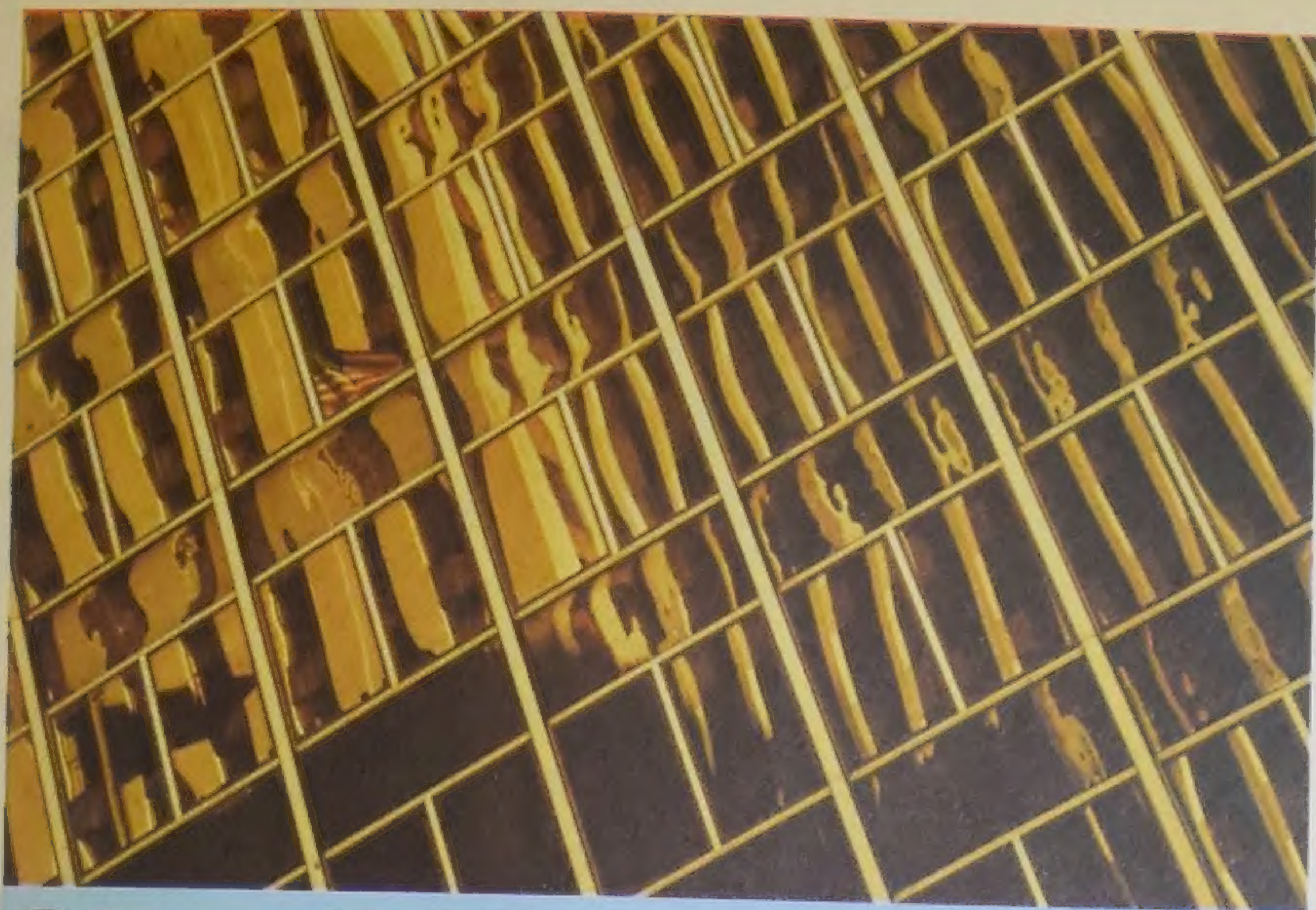
James Chance 2

Apocalisse 31
Rock e metropoli 14
Stones Roll in Cina 10
Ambienti 3

David Bowie 26

Philip Glass 7

Anthony Braxton 49

Lidia Lunch 54

Oltre il Muro del Suono

Franco Bolelli

Intensità, presagi, metamorfosi, emozioni, vertigini. E ancora tensioni trasformative, effetti pulsionali, raffinamenti sensoriali, molteplicità comunicative. È in quanto formidabile conduttrice di tutto questo, che oggi ai primi vagiti isterici ed elettronici di questi '80 la musica può appassionarci ancora, e forse di più.
Chiederle di meno, no davvero. Perché se oggi il movimento ha da scrollarsi di dosso un'immagine di sconfitta, non è certo per il troppo, ma per il troppo poco. Di una pratica liberata del linguaggio e del suono, di una sperimentazione incondizionata di possibilità e impossibilità, non possiamo proprio fare a meno.
Se vogliamo vivere e non sopravvivere. Se vogliamo esistere e non desistere. Se vogliamo giocare fino all'ultimo respiro la partita in corso fra intensità vitali e apparati di morte.
Su uno scenario che - lo vogliamo o no - è ormai quello della allucinazione metropolitana, della molecolarità, della velocità, dell'elettronica.
Qui, dunque, mutare forme e linguaggi. Liberarsi da ciò che è per liberare ciò che potrebbe essere. I congegni inceppati non servono più: non la semplice trasgressione, incapace di districarsi dal limite che vuole negare; e nemmeno l'ironia, lingua parassitaria, inservibile per coniugare le forme di un nuovo immaginario.
Tendenze altre, ben più vibranti, stanno prendendo corpo nelle costellazioni creative. Lo sgretolamento del sistema stilistico e la ricomposizione dell'universo sonoro sulla frequenza della possibilità assoluta. La caduta delle musiche fondate sulla determinazione e la proliferazione di forme espanse, fluide, non bloccate. La natura conservatrice di ogni forma di identità fissa e la tramutazione verso una molteplicità polimorfe, un corpo senza organi, un **patchwork** inassegnabile e infinito.
Chi, questo? John Cage, Anthony Braxton, Brian Eno, Steve Reich, Joan La Barbara, Contorsions, David Tudor, Robert Fripp, George Lewis, Teenage Jesus, Laurie Anderson, David Behrman. E Philip Glass, Peter Gordon, Leo Smith, Alvin Lucier, Meredith Monk, Alvin Curran, Richard Teitelbaum, David Bowie, Robert Wyatt, e ancora, ancora...Fin quando continueremo a profondere energie inventive e a disattendere ogni richiesta di formule fisse.
Musica e 80, allora. Per affermare la corrente della possibilità contro l'ordine dell'abitudine, per dispiegare l'intensità del desiderio contro la potenza della dissuasione, la musica sta muovendosi lungo percorsi appassionati:
-fuori dai recinti cimiteriali della rappresentazione e dello spettacolo, verso uno spazio aperto, illimitato, uno spazio che non deborda perché i bordi in esso non esistono, dove la musica si produce per spostamenti, inafferrabile e irrappresentabile;
-innestando una molteplicità espressiva e percettiva, su una frequenza sensoriale pluridimensionale, perché gli anni '80 segneranno il declino irreversibile delle vecchie strutture colloquiali e l'affermazione irresistibile di una miriade di flussi sonori simultanei;
-producendo inauditi effetti di sensibilizzazione della materia sonora, contro l'appiattimento e la lobotomizzazione del suono operato dai linguaggi d'ordine, per una musica attraversata da raffinamento dei rumori dei corpi e degli ambienti e della sensibilità per le vibrazioni autonome del suono.
Musica come questa: perché mai farne a meno? «I cieli sono benevoli verso la nostra attitudine di assurdità insensata»...

MUSICA 80

Mensile di informazione musicale n. 1 anno I - Febbraio 80

Direttore editoriale
Giancarlo Bocchi

Direttore responsabile
Franco Bolelli

Progetto e coordinamento
Franco Berardi Bifo, Riccardo Bertoncelli
Franco Bolelli

Comitato di redazione
Eric Alliez, Franco Berardi Bifo, Riccardo Bertoncelli, Giancarlo Bocchi, Franco Bolelli, Dario Fiori, Gloria Mattioni, Gianni Sassi, Gianni Emilio Simonetti, Maurizio Torrealta

Corrispondenti
Eric Alliez
(Parigi)
Peter Gente
(Berlino)
Maurizio Torrealta
(New York)

Servizi editoriali
Luca Bastia

Grafica
Topo/graphic (Bologna)
Giampiero Huber, Nicola Corona, Giorgio Lavagna, Anna Persiani

Fotografie
Franco Bolelli (49) Giorgio Mangini (40-41)
Roberto Masotti (43) Lorenzo Signori (20-52)
Roberto Vatelaro (5-6-7-17)

Collaboratori di questo numero
David Alper, Ernesto Assante, Stefano Benni, Sandro Bernardi, Lise Block Morkang, Mariuccia Casadio, Sandro Dall'Olio, Renato De Maria, Mario Gamba, Giampiero Giorgietti, Antonio Jorfino, Claudio Lolli, Giorgio Mangini, Filippo Scozzari, Paolo Scozzari

Redazione
Via Castelfidardo n. 10 tel. (02) 669247
20121 MILANO

Abbonamenti
(N. 11 Numeri)
Italia L. 15.000 - Francia 80 FF - Germania 30 DM - Svizzera 30 F.S - Gran Bretagna L. 10 - Stati Uniti 35 $ (air mail)

Gli abbonamenti non disdetti con un mese d'anticipo si intendono rinnovati. Subscriptions are automatically renewed unless notified one month prior to date of expire

Distributore
Messaggerie Periodici MEPE Milano

Composizione
Grafotitoli Milano

Stampa
Seregni - Paderno Dugnano
Aut. Tribunale Milano n. 354 del 15-10-1976

Chiuso in tipografia il 20/1/80
Tiratura 85.000 copie

Traiettorie

di Franco Berardi Bifo

Questa scena: il brusio metropolitano, rumore di fondo e spazio di tutti gli spostamenti, di tutte le derive, di tutte le traiettorie.
Trasporti, lavoro, innumerevoli appuntamenti in edifici enormi ed uguali, strade, segni della città. Città dei segni. Città dei rumori.
Chi si sposta muta prospettiva. Chi si sposta ascolta altri rumori.
Continuamente milioni di individui cambiano prospettive nelle loro traiettorie diverse. Lavoro nomade, rifiuto di legarsi ad un luogo, ad un salario, ad una condizione, a dei rapporti di amicizia o di famiglia o di casa.
Entro l'infinita molteplicità di questi scorci, unica omogenea, metro di misura opaco e totalitario, il tempo morto del lavoro astratto. Il rumore sempre uguale del lavoro salariato. Cameriere a Copenaghen e facchino a Bologna, operaio a Milano ed autista a New York, raccoglitore di frutta nel Veneto e pulitore di vetri a Francoforte, dovunque un'ora del mio lavoro (del lavoro di Enzo, Paolo, Sandro, Maurizio, Pino, Mario) è ora uguale alle altre vuote di vita, e perciò produttivo di valore.
Ma nessun altro messaggio omogeneo si scambia più fra gli uni e gli altri.
Ad un certo momento mi accorsi che agli appuntamenti non ci si trovava più, che qualcosa non funzionava, era diventato quasi impossibile incontrarsi. Ci si incontrava per caso, oppure si faceva conoscenza all'ora del ritorno a casa con un tizio che mangiava una mela nel metrò e che sputava fuori le bucce.
Passavo la domenica a scrivere lettere ma nessuno mai le riceveva perché nel frattempo cambiavano indirizzo.
Naturalmente ciascuno ha qualcosa da dire che ritiene urgente.
Ma non è facile dirlo, e poi quando, e a chi? Alle due del mattino uomini si affollano all'edicola a comprare il giornale sportivo.
Un'occasione? Oppure potreste ficcarvi nell'ultima fila e trovare qualcuno a cui sussurrare un messaggio e proporre di andar fuori, o nei cessi. Oppure anche depositare una borsa con il tritolo dentro un bar centrale all'ora di punta.

E dunque come descrivere un quadro comprensibile se il disegno muta continuamente, se le infinite molecole si spostano in continuazione, di luogo e di intenzione e di direzione o, se i mille rumori si fanno inascoltabili.

Un universo di discontinuità infinite, questa città di tutte le traiettorie possibili, sfugge per sempre al gesto ultimo, al superamento.
Essa è già dominata dalle figure brutali di questo nomadismo. Un conoscere per frammenti, un'accumulazione non sintetica, una percezione che non ha profondità né diacronia né storia né memoria, ma solo piatta immediatezza.
Nessuno è straniero perché tutti lo sono.
L'enorme ricchezza possibile di vita distrutta nel lavoro, nel ricordo della guerra, nella attesa della guerra inevitabile, è cancellata nella sincronizzazione senza sintesi e senza soggetto della percezione senza più memoria.

Dobbiamo far funzionare nuovi punti di intersezione. Mobili, precari, non pretenderanno di organizzare, ma di conoscere. Non pretenderanno di dirigere, ma di attraversare. Dobbiamo cercare e produrre i suoni capaci di attraversare e trasformare il ritmo della nostra epoca. Traversare il deserto fatto di segni che non si traducono in un unico linguaggio comprensibile.
Nel frattempo, il deserto avanza.

112 PHILIP GLASS

Philip Glass

Effetto Suono

Ancora di più. Una musica, dunque, che tramuta non soltanto forme, strutture e materiali, ma anche e simultaneamente ambienti e percezioni. Una musica fatta al tempo stesso di vibrazioni del suono e vibrazioni dell'aria.
Qui, fascinosamente, Philip Glass. E se sullo scenario di questi 80 Glass minaccia di essere molto alla moda e poco all'ordine del giorno, never mind. La tendenza è ormai innestata ed è quanto importa. Sputi e sentenzi pure, allora, il racket della critica d'ordine («aria da discoteca», «organo-clackson», «sonorità allucinanti»): ci avete costretto a conoscervi, signori, e sappiamo il vostro disprezzo per tutto quanto è nuovo e vivo. Ma la corrente è rapida, e non saranno certo i vostri cadaveri a fermarla.
Come tutte le rivoluzioni davvero irriducibili, quella messa in opera da Glass è avvenuta non per trasgressione, ma per spostamento. Per apertura di uno scenario altro, imprevedibile ed espansivo.
Via, finalmente via, dalla memoria. Chiamandosi fuori dai suoi ricatti e dalle sue angosce, dalle sue fedeltà e dai suoi tribunali. Fuori dall'imperialismo della memoria, dalla sua pretesa totalitaria di annettersi ogni cosa. «Musica dell'oblio» la battezza Daniel Charles. Musica, infatti, che disintossicata dai grumi occlusivi del legame con il ricordo, può scorrere fluida, volatile, perfettamente infinita. Attenzione, prego. Senza memoria, eppure ripetizione. Possibile, possibile. Basta divincolarsi dalla frequenza d'ordine dentro cui la mainstream della cultura occidentale costringe percezioni ed espressioni. Lo scarto seducente operato dall'area minimale consiste proprio nel vivere la ripetizione non come ripetizione di qualcosa, e la differenza non come differenza da qualcosa. Ripetizione e basta, invece; differenza e basta. Lo dice anche Deleuze: «La ripetizione è differenza senza concetto», «l'intensità è la differenza». Ripetizione e differenza come corpi osmotici e inassegnabili. Ripetizione e differenza come luoghi sempre altrove rispetto a ogni aspettativa di rappresentazione. Non diversamente, dunque, dal desiderio, che è tanto più intenso e appassionante quanto più è desiderio, e quanto meno è desiderio di... (Oh, sì, gendarmi&galeotti del realismo, voi drogati di significazioni...).

Orientalismo, dice il luogo comune. Di più e d'altro, dice il Glass. «La maggior parte della musica propone un modo d'ascolto che si modella dopo gli eventi della nostra vita ordinaria; è quello che chiamo tempo colloquiale. Racconta una storia nel medesimo modo in cui noi raccontiamo storie a proposito delle nostre vite e nel modo in cui la nostra vita quotidiana è una storia. Ora quando dico che si tratta di un modello, voglio dire che non accade nelle condizioni reali in cui viviamo; il modello psicologico ha a che fare con il racconto di una storia narrativa. Ora, guarda a Satie e a Phil Glass (mi metto in buona compagnia...): quello che ci rende ostile la gente è che il meccanismo non è lo stesso. Quello che noi cerchiamo (e non soltanto come artisti ma in quanto ascoltatori e osservatori) è un'esperienza più in sintonia con le nostre percezioni reali». (intervista a Semiotexte). E l'apertura di questo tragitto produce sul paesaggio sonoro effetti di trasfigurazione inarrestabili. Alla tradizionale e stucchevole antinomia fra mente e corpo, fra ragione ed emozione, si chiude risolutamente la bombola d'ossigeno. L'estenuante congegno tema-variazione è irrimediabilmente disinnescato. La percezione del tempo risulta sensibilmente sfasata. E dove i linguaggi d'ordine operano sul corpo della musica in senso lobotomico, producendo una devastante desensibilizzazione del materiale sonoro, Philip Glass, Steve Reich e i militanti dell'area minimale investono il campo delle sonorità di formidabili intensità di raffinamento.
Il suono, dunque. Perché è in queste musiche-flusso, nella loro semplice dinamica di conduttrici di particelle minime, che il suono trova spazio per irradiarsi in forme stupefacenti. È proprio una struttura elementare come quella iterativa ad agire come valvola di apertura per una pratica di liberazione del suono senza precedenti. Perché qui, finalmente, il suono non è oggetto determinato, ma organismo autonomo, animato di vita propria. Il suono vibra, vive, si sposta, si scopre. È nomade e illimitato, È fluido e imprevedibile. Ecco perché, anche in queste stagioni in cui il suo respiro inventivo sembra essere più affannoso, Philip Glass può ancora percorrere le strade della tendenza. In rapporto all'appiattimento e alla devitalizzazione dell'universo sonoro, le sue palpitanti figurazioni cromatiche costituiscono infatti un antidoto fra i più prodigiosi. Certo non son più i giorni delle Changing Parts vibranti di risonanze stranite; né delle Twelve affrescate da Sol Lewitt, con la vertiginosa ariosità di quegli ultimi incantatori frammenti di suono. Ma al manierismo che sta visitando con discreta invadenza le stanze della sua musica, Philip Glass sa opporsi oggi sfoderando energia&rapidità in dosi d'urto, come nella cospirazione con la sublime Lucinda Childs.
Al vento che soffia, nemmeno l'albero che vorrebbe riposare sa rimanere inerte.

Franco Bolelli

Einstein on the Glass

«Sento la terra tremare... sento che tutto sta cadendo... sta cadendo...
C'era un giudice a cui piaceva passare il suo tempo in tribunale. E gli piaceva far vedere che in fatto di mandare in galera poteva essere un fenomeno. O una sberla. O un busso. O un colpo secco. O un botto.
Questo potrebbe essere il posto dei giudici e dei tribunali e delle galere. Questa potrebbe essere la storia di David Cassidy che era in questo caso fatta di sentimenti. Che potrebbero farvi felici. Che potrebbero rendervi tristi. Che potrebbero farvi diventare matti. O che potrebbero farvi ingelosire. Così conoscereste come è fatta una prigione. Un tribunale e un giudice potrebbero essere come questo posto in quel verde albero di natale. Così come Santa Claus è pressappoco rosso. E ora l'impronta di Einstein sta in Einstein sulla spiaggia.
Così dovrebbe essere, sempre che tu conosca quei fatti. Così è successo ciò che io vi ho visto. Lucia o un aquilone...»

Forse sappiamo chi fosse Einstein o che cosa sia una spiaggia, questa opera ci offre però l'opportunità di immaginare Albert seduto sulla spiaggia, in compagnia del suo violino, dell'oceano, della sabbia, delle nuvole e della sua solitudine. Con discrezione possiamo avvicinarci e ascoltare rapiti le sue melodie che si alzano senza ritorno alla ricerca del proprio inizio. È un opera senza fine, anzi senza tempo, i quattro dischi contengono tre ore di musica e dal vivo vengono eseguite senza interruzione. Con la sua versione teatrale ci si propongono altre immagini: un tribunale, una prigione, un campo, un treno, una luna, un computer, una nave spaziale, un giovane ragazzo che dall'alto di un grattacielo lancia aerei di carta, due splendide eroine che contano le note con le loro graziose dita (conoscete Lucinda Childs?).

Ma senza vedere la coreografia e la danza a cui la musica è collegata, ci rimangono quattro dischi pieni di energia razionale, geometrica, astrologica, sequenzialmente inostituibile. Perché quattro dischi per ripetere insistentemente lo stesso concetto musicale? Perché se si riesce ad arrivare alla fine del quarto non si può fare a meno di ricominciare l'ascolto del primo, e di muoversi nella logica strepitosamente chiara di un caleidoscopio sonoro completamente interno alla dimensione ritmico-scientifica della nostra era.

L'organizzazione della musica di Glass è estremamente precisa, è una musica che ha coscientemente ridotto il suo contenuto armonico e melodico a favore di una chiarezza strutturale nuova e trainante, capace di provocare avventure e accellerazioni circolari nell'incontrollabile moto del pensiero logico. In una sola parola, TRANCE, la coscienza che mangia se stessa. Qualcosa è dovuto al pensiero orientale e africano, dove peraltro Glass ha trascorso dei periodi di studio sulla strutturazione ritmica delle musiche indigene, ma il resto lo ha fatto la nostra tecnologia (non se ne serve in particolare per generare i suoni), di cui ha sviluppato musicalmente il processo logico, quello dei computer, quello delle forme perfette, il cerchio della ruota e del disco, delle astrazioni realizzate e verificate, di quelle più distanti come la realtà e il tempo, le scoperte di Einstein.

Glass incanta, imprime forza e ci scopre assenti. Siamo disposti a utilizzare la sua macchina del tempo per fuggire nel profondo della realtà? È l'incanto di melodie incredibilmente semplici, piene di enfasi, di numeri e di sentimenti, libere da simbolismi e libere di ripetersi semplicemente, ritmicamente. Anche gli strumenti usatisono semplici: sax, flauto e clarinetto, tastiere elettriche e un'ampia sezione vocale, un violino solo, suonato da Paul Zukofsky, ci ricorda Einstein. Il progetto e la direzione scenica dell'opera teatrale è di Robert Wilson che non dista molto dalle esperienze «senza-moto» e «senza-fine» di Philip Glass.

Con «Einstein on the beach» Glass cortocircuita col grosso pubblico, i critici e le case discografiche accendono una spia che sembrava dimenticata, il fenomeno si chiama «Crossover» (trad. - passare oltre) e in gergo si usa quando un artista destinato a un ristretto pubblico salta inaspettatamente nella massa. Se i calcoli non sono errati, la spia si accenderà spesso nell'arco dei prossimi anni.

Antonino Jorfino

Stones Roll in Cina

di Paolo Scozzari

Tutto è sottile e maiuscolo. Grandi cose scuotono la terra in quest'ultimo arco di luce. I colori spostano i continenti; le vie non sono poche e neanche i modi. Barattoli, casse, casseforti, scatole, scatoline; un altro ordine delle numerazioni.

Nessuno vuole più parlare di porte, ma c'è ancora chi la apre gettando all'esterno sguardi pieni d'ombra.

Aprile. The Rolling Stones in China.

Con una insolita curiosità i rappresentanti di fabbrica e i contadini meritevoli si muovono per riempire lo stadio «Rosso sventolio».

Molta è la strada per la piccola Fui Yen che non vuole mancare. Non le pesa allontanarsi dalle leve e dai quadranti che, tutti i giorni ignorano i suoi sguardi.

Con tutti gli altri confusa e persa circonda il palco tra silenzi e brontolii. Strani rumori escono dall'amplificazione che i tecnici stanno regolando. Ancora un po' d'attesa e le stelle dell'occidente sotto luci inusitate si daranno.

Colori, vestiti, scintillii, facce accartocciate e bianche, nervosismo e scatti che non conosceva sono lì quando Mick Jagger entra in scena.

Poi anche musica, musica e insoddisfazione. È difficile ricordarsi del vento primaverile che scuote migliaia di rami di salice e dei suoi sospiri quando il mondo sta cambiando.

I can't get no satisfaction. Oh no, non puoi pensarci più.

And that man comes on the radio and he is tellin' me more and more about some useless information supposed to fire my imagination I can't get no oh no, no, no. Forse ti stupisci di non stare più pensando ai tuoi radiatori, ma non puoi no, no, no, non puoi ancora pensare a tutto quello che è passato. «Le figlie della Cina non amano abiti rossi ma uniformi guerriere... » oh no, no, anche se le hai amate, e che guerra, che guerra si sta adesso combattendo?

Sotto un centimetro di cerone ci sono ancora due occhi ma nessuno li vede più e poi chissà, si stanno nascondendo.

Vuoi forse ancora parlare di frontiere o preferisci impensierirti... marcio, non marcio. Poche tracce della permanente. Oh sì anche quella è finita e rimane come un profumo quando i petali cadono e diventano polvere.

Living a life of costant change
every day means a turn of a page
yesterday's paper are such bad news
the same thing applies to me and you
Who wants yesterday's papers?
Who wants yesterday's girls?
Who wants...
Nobody in the world...
Ness..un.o...

E non puoi fermarti più. Una notte, mille notti... Perché stai ancora parlando del tempo? Le montagne possono fiorire ed il prugno può più forte sorridere...

You're obsolete my baby
my poor old-fashioned baby
I said baby, baby
you're out of time...
Non puoi ancora accusarmi giovane vecchio adepto.
di anni eccezionali, è meglio che tu lo faccia
Emy heart... with fire (play)
Ancora, ancora... oh, come è possibile... impetuosa si innalza la marea del mio cuore...
Osammo comandare al sole e alla luna di darci un nuovo cielo,... ma non ci sono più stelle in questo cielo, dai berretti cadono al suolo come brustulli tra il pubblico di un incontro locale e gialli piedi le stanno pestando. Well,
- Che confucio-n, le dice Ya Tzu giusto, in un orecchio con un sorriso sardonico e obliquo.
You've got your diamonds and you've got your pretty clothes
Fuj Yen avrebbe voluto non sentire. Già altre volte una muraglia di gelo era calata tra di loro loro
Why put this sadness inside of me
ma questa è l'ultima cosa che Ya Tzu promessa del partito le può dire perché nonostante siano imminenti le loro nozze non incontrerà mai più le sue caviglie color zafferano che tanto ha amato guardare.
Baby, I don't want live here no more
baby, so I've torn you pictures off my wall.
darlin' this old room is fallin' in on me
Approfittando della ressa Fuj Yen si allontana da Ya Tzu come risucchiata dal palco, lui non sarebbe mai stato così forte
It's hard (it's not easy) - yes it's hard (it's not easy) -
it's a very hard thing- it's not easy' it's not easy living on your own
Non posso più stare qui, no, non posso.
Ma avvicinarsi sembra impossibile e poi, poi basta.
Comincia a cercare un posto dal quale non vedere nessuno, tanti altri stanno già facendo la stessa cosa, così si allontana pian piano verso il pullman.

È possibile un ritorno? Da qui è più vicino il confine che la fabbrica e il suo pensiero corre ai paesi dove è più facile uscire dal quadrato
Se fermasse accenderebbe una sigaretta per poi subito schiacciarla sull'asfalto del piazzale.

Prendere il pullman, scappare, inchiodarsi, immerdarsi. Non è mai stato così difficile scegliere.

Le corriere arrivate dai punti più lontani sono testimoni mute di una scena che non saremo certo noi a raccontare.

Ma davvero i cinesi si metteranno in casa il rock???

Mick Jagger di fronte ai Cinesi

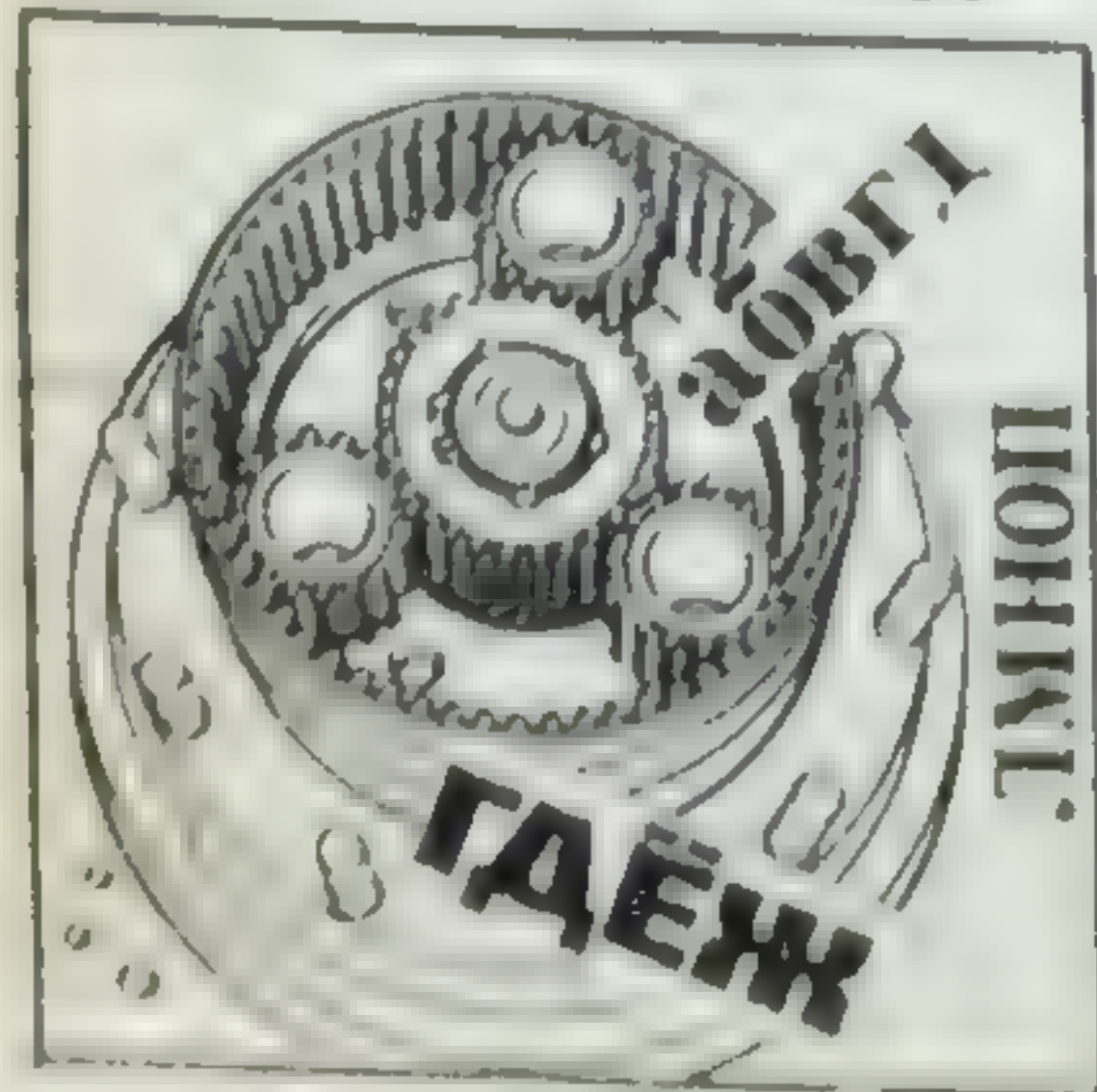
Spaventose Mutazioni

di Franco Berardi Bifo

I Rolling Stones vanno in Cina. Palchi, amplificatori sintetizzatori chitarre elettriche, grandi folle, rumore elettrico. E il rumore di fondo di milioni di uomini. Tutto questo rimbomba nelle nostre orecchie. Il calcolatore e il cannibale colorano di un colore sconosciuto e spaventoso l'aria degli anni che ci aspettano, e di quelli che già oggi sono cominciati.
Sarà la tecnologia o la barbarie a definire questa nuova epoca?
Sarà la rabbia elettronica o la rassegnazione disperata ed attonita ad una condizione antropologica che promette di riprodursi sempre uguale per l'eternità.
L'uno e l'altro.
Mick Jagger di fronte ai cinesi.
L'uno e l'altro attori di una rivoluzione che ci ha per quindici anni entusiasmato.
Ci entusiasmava questa umanità capace di prendere in mano il suo destino, la sua storia, il rumore quotidiano, il rapporto fra ordine e disordine, fra suono e rumore. Di prendere in mano il proprio ritmo e le condizioni della propria vita. Non ci interessa oggi chiederci se ci eravamo illusi, perchè la trasformazione è un fatto, non un'illusione. E trasformazione è avvenuta, nella nostra sensibilità, nel modo di muoversi e di respirare, di organizzarsi e di lottare. Non è un'illusione ma un fatto la storia di questi anni di ribellione e di liberazione con la rabbia amplificata dal rock e con la marcia organizzata dal movimento di massa.
Oggi, il loro incontro segna invece una mutazione in cui l'unica cosa che ci colpisce è l'appiattimento degli uni come degli altri. Le masse restituite alla condizione di popolo obbediente ad ogni potere, ad ogni violenza, ad ogni sfruttamento. Ridotte alla condizione di spettatori. Gli eroi del rock ridotti a burattini di un'operazione di imbarbarimento e di colonizzazione, immagine sorridente ed ipocrita dell'occidente.
Ma sarà l'occidente a colonizzare la Cina del poliziotto Hua Kuo Feng o la cina a colonizzare l'occidente in cui la democrazia è solo la maschera appiccicosa che copre l'era della tortura elettronica?
Il piccolo cinese che ostenta una bottiglia di Coca Cola sullo sfondo di una muraglia che non può contenere l'invadenza non più politica ma totale della merce, ci parla già col suo sorriso idiota di quest'epoca in cui capitalismo e socialismo si fondono a soffocare ogni possibilità di vivere autonomamente la propria storia.
Oggi, senza possibilità di equivoci il socialismo (e non solo il socialismo reale come si dice pudicamente, ma tutta la tradizione del movimento comunista ufficiale) si è rivelata una realtà orrenda di morte di dispotismo di sfruttamento e di sterminio: da Praga a Pol Pot, dall'invasione della Cambogia da parte del Viet Nam all'invasione del Vietnam da parte della Cina, all'invasione dell'Afghanistan da parte dell'URSS. Questa ferocia politica e militare, mescolata con la perfezione levigata del controllo elettronico, delle carceri speciali, e dell'informazione disegna per il nostro domani la forma piena ed efferata della barbarie contemporanea.
Ed il ritmo di questa nostra epoca non sarà meno quello del suono che si amplifica milioni di volte e dovunque per sommergere e colonizzare la percezione, i corpi, la memoria, la mente di milioni di uomini, che quello del rumore metallico dei carri armati e delle serrature che scattano nei cancelli di mille prigioni.
Il rock, come il progresso industriale mostra qui la sua verità ultima, disumana e nazista. Sovrapponendosi e sussumendo, calpestando ed integrando forme di vita e di percezione indifese ed attonite — questa mondializzazione produce già mutazioni spaventose in cui il primitivo, contagiato dalla macchina tecnologica impazzisce e si fa cannibale, tanto quanto la perfezione tecnologica assume in sè la ferocia primitiva del dominio immediato e cannibalesco.
Nè la volontà nè la politica nè la ragione paiono poter più nulla di fronte a questa mutazione. Il ritmo della vita non può che pulsare altrove. Quale discorso, quale musica potrà portarci in quella direzione?

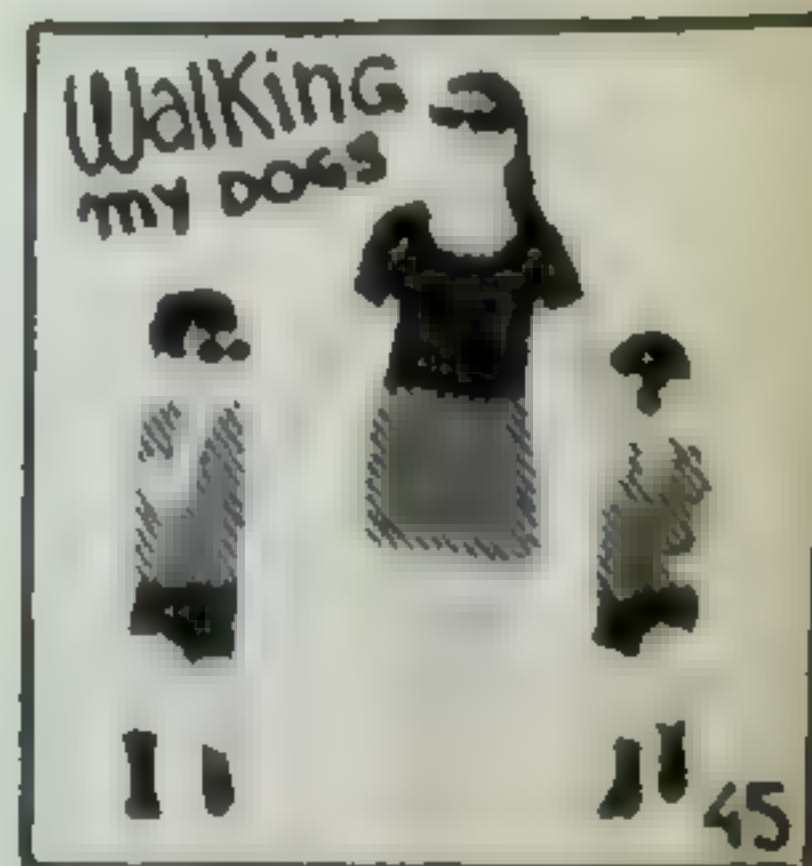
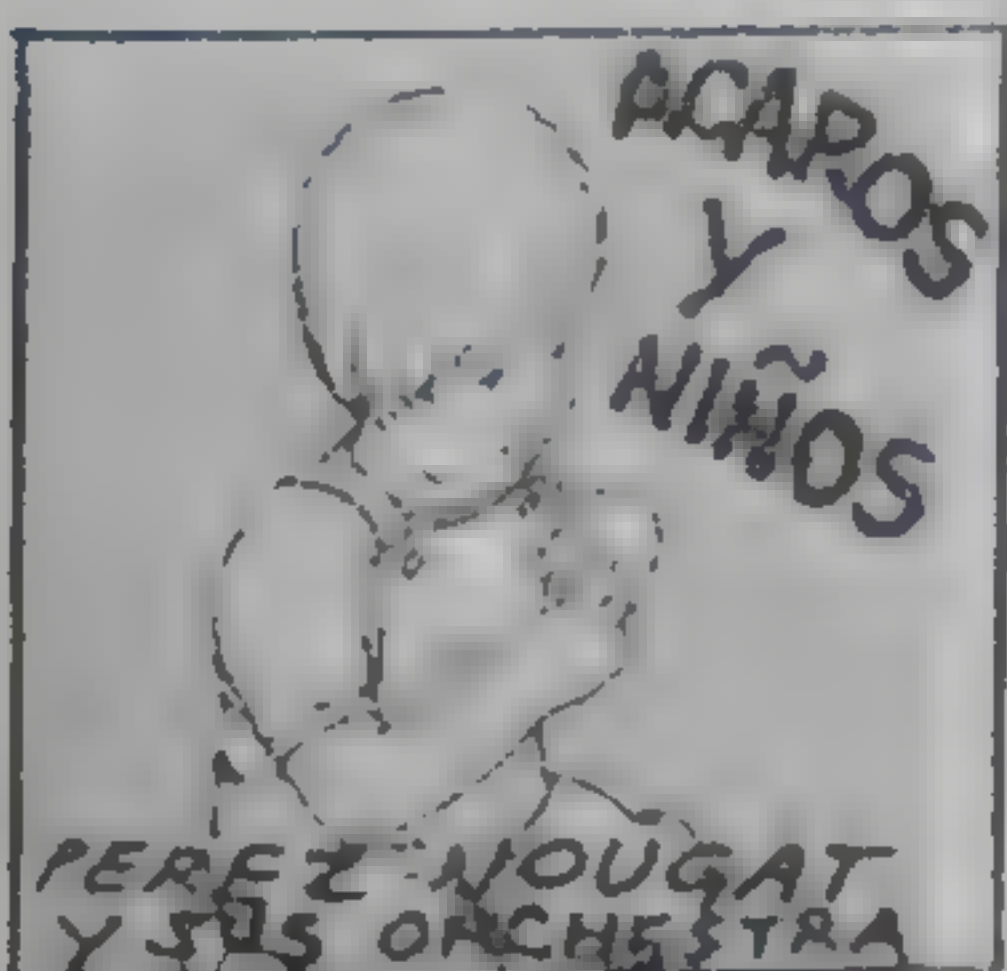
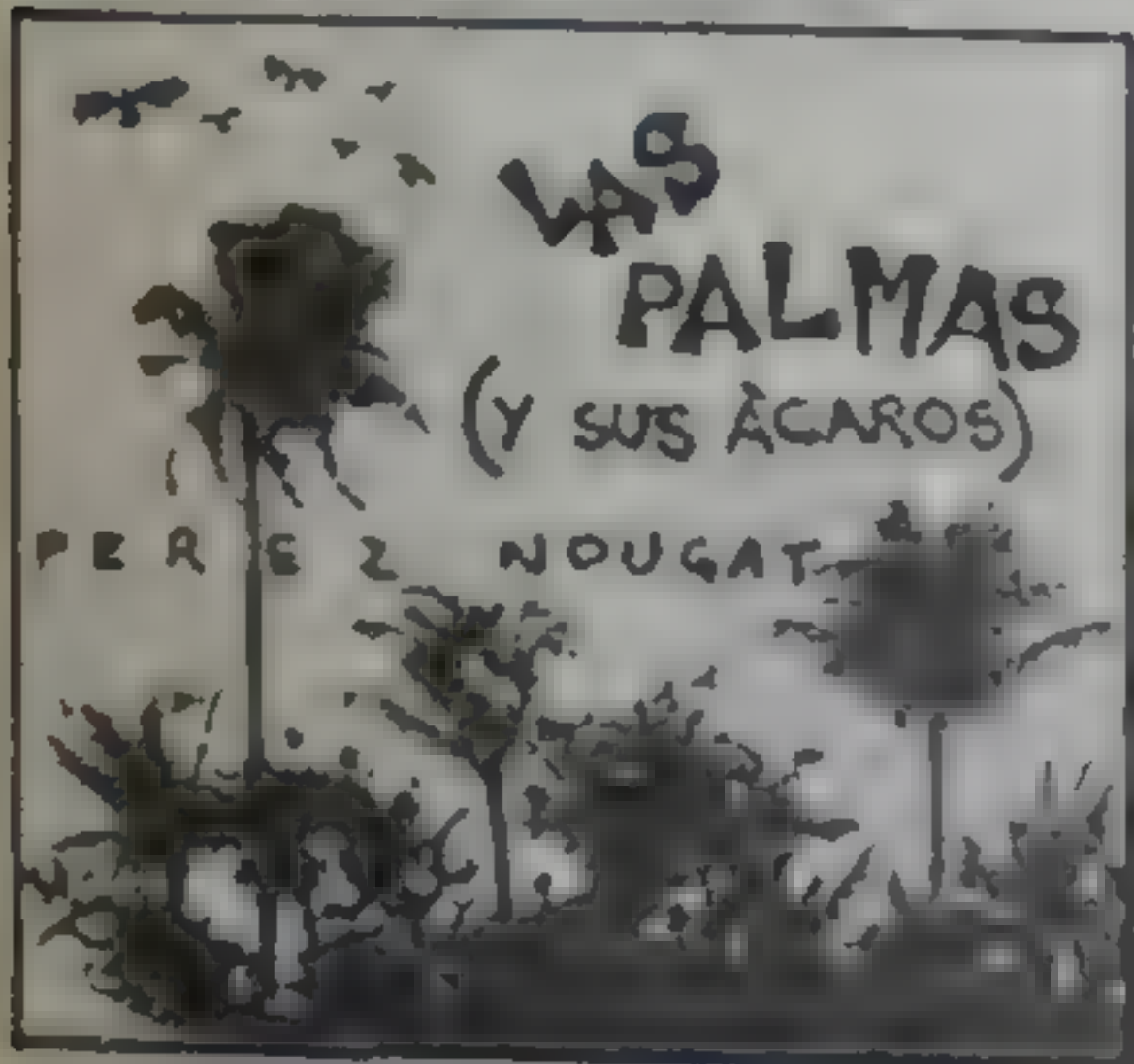
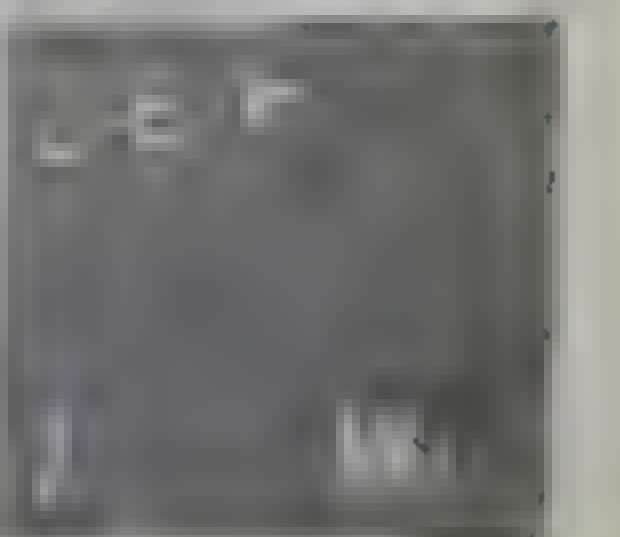
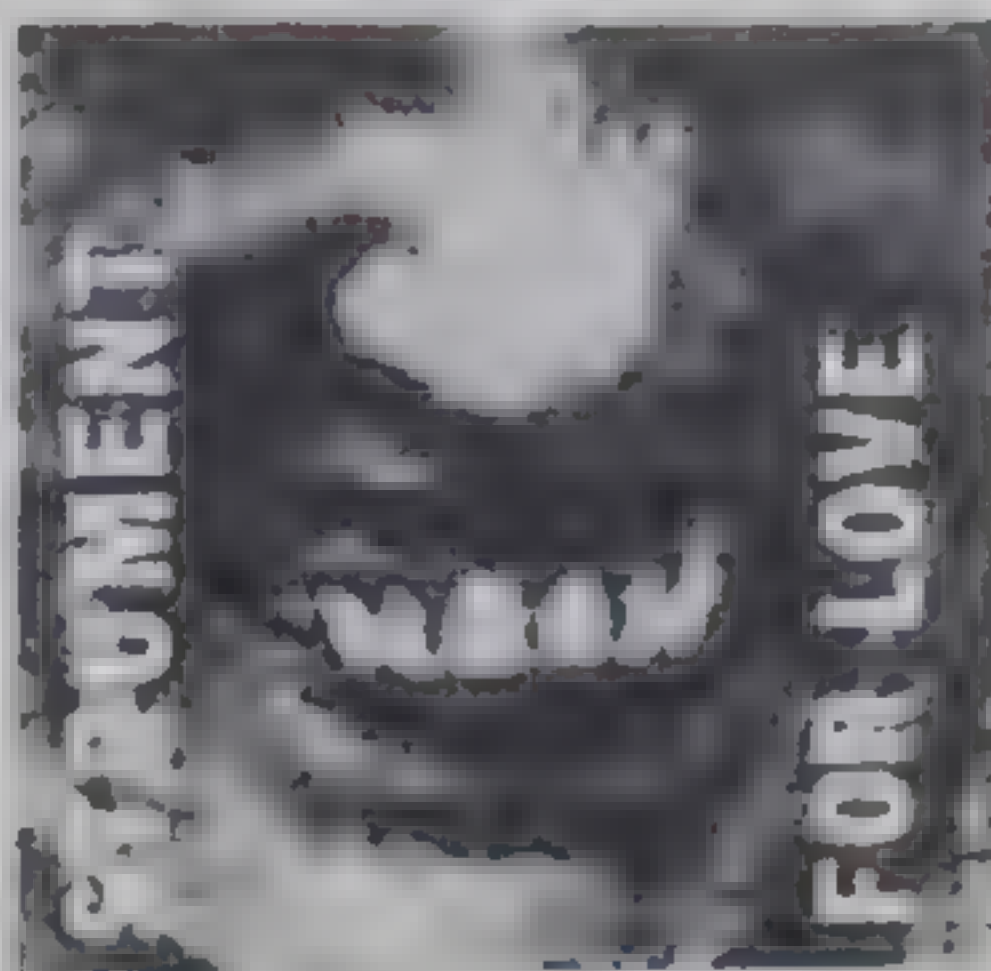
QUATTRO FACCE, QUATTRO RUMORI

·PAVEL KIRILENKO·

(VIDEO) 1935

(ARIA, MOSCHE, FATE) 1938

·ANDREAS REZZORI·

WalKinG my DOGS

45

·PEREZ NOUGAT·

·LINCOLN "CHLORIDE" PUNCHATZ·

Rock e Metropoli

NO ONE IS INNOCENT

1. Discutere sul rock in Italia. Al di là del facile pregiudizio sul merito e al di là del pietismo lamentoso.

Tanto per storicizzare. La nuova linfa del rock italiano affonda le sue radici nella preistoria del movimento politico anni '70, come, per altro verso, nel suo universo parallelo e contrapposto, nel suo negativo: l'eroina, o meglio, la «cultura dell'eccesso».

Per precisare. Fin dagli ultimi anni '60 si fa «del rock» nelle cantine. Le archeologiche «cantine alla marijuana» dove il rock, succube del mito di Alvin Lee (la chitarra più veloce dell'ovest!?), diventa patrimonio massiccio del sommovimento in ebollizione. Pochi i prodotti gustosi dell'universo sommerso. Area è l'unico caso parzialmente coerente e originale.

Ma negli anni '70 il panorama musicale dell'alternativa è ancora dominato dalla tradizione latina del cantautore, con i suoi limiti storici.

In questo ambiente, foraggiato dalle organizzazioni politiche che dominano il campo sociale negli anni delle lotte di massa, il rock compare come supporto tecnico, come mezzo commerciale, moda, come pura imitazione, oppure non compare affatto.

Con il decadere rapido del «Movimento», e la crisi del politico, il cantautorismo diventa poetica del riflusso e gara grottesca alla rincorsa della banalità.

Per precisare ancora. Il cantautorismo ha come funzione concreta la trasmissione di ideologia, la santificazione della separatezza fra l'essere e il voler essere, che presenta come immutabile. Per dirla con gli hippies «addormenta le coscienze».

Il rapporto politica-musica si rivela come rapporto fra merci, spettacolarizzazione del vissuto, rappresentazione di una realtà separata e fittizia.

Pura funzione di potere.

DIO SALVI IL RAPINATORE DEL GRANDE TRENO
È FUORI DELLA PORTATA DI SUA MAESTÀ
QUANDO NON FA DISCHI PUNK
VA A ZONZO LUNGO LA SPIAGGIA

2. Settembre '77 convegno di Bologna. L'ultradecadente Claudio Lolli espone il suo ultimo prodotto «Disoccupate le strade dai sogni» che è già nostalgia. Gli fa da spalla una band locale dal nome improbabile, C.U.M. (Centro d'urlo metropolitano).

Non è che la cruda realtà: «Mamma dammi la benza», ma per la prima volta on stage è il rifiuto, la feccia tout-court, a viso aperto.

Passata la grande paura, il sistema si imbelettisce e impone la legge febbrile del sabato sera. Ma il «clean» è una tigre di carta.

La banalizzazione del punk anglasossone, di cui si tenta il recupero, si scontra con la sporcizia reale, vomitata per strada dalle vecchie cantine.

Nuove cantine lanciano rock e sporcizia ad un pubblico disorientato ma affamato.

Fin qui la preistoria. Da qui la storia recente.

DIO SALVI I SEX PISTOLS
SONO NELLA «TOP TWENTY» QUESTA SETTIMANA
E USANO TRUCCHI A BUON MERCATO PER NASCONDERE
IL FATTO CHE ORMAI HANNO OLTREPASSATO LA LORO PUNTA
MASSIMA

3. Dalle cantine all'asfalto? Bologna rock è quasi una collisione.

Nel Palazzo circondato dalla polizia che perquisisce meticolosamente all'ingresso, si fa il punto della situazione. Ed è doloroso e lacerante. L'antifascismo militante dei compagni non salta sul palco mentre si esibiscono gli epigoni dei nazisti Kiss.

Gli Skiantos scoprono che c'è chi ha capito la lezione. Non riescono a suonare sprofondando nel mare di merda lanciata sul palco.

Il pubblico assiste a questo regolamento di conti tra politici ed ex-sotterranei senza partecipare. L'unico fatto nuovo è l'uscita di campo di molte delle ambiguità che avevano accompagnato le prime emersioni del rock italiano.

Rock e metropoli a Milano; alle soglie del mercato discografico. Vecchie e nuove tendenze.

È l'ultima tappa della nostra parabola.

La connessione fra rock e condizioni di vita continua a turbare i sonni di chi la rifiuta e di chi coscientemente la combatte. E alimenta la confusione di chi avvertendola se ne vuole servire.

Così tra i musicisti appena usciti dal guscio, come tra il pubblico, l'organizzazione, i mass-media di vario segno.

Rivelare e svelare ambiguità e connessioni rimane il solo terreno entro cui proseguire l'indagine.

Per i rari animali in vena di comprensione è il momento di rimboccarsi le maniche. Immergendo le mani nella confusione e non rinunciando alla partigianeria del proprio punto di vista.

Quale punto di vista è riconducibile non solo al proprio status ma anche al superamento di esso? Ancora una volta la domanda trova risposta in se stessa.

DIO SALVI I TESTI DI PESSIMO GUSTO
SOLLEVANO UN MUCCHIO DI CERA
DIO SALVI I BASSI PROFITTI
DIFFUSI DAGLI SCRIBACCHINI DEI «MEDIA«

4. Rock demenziale.

Lanciato dagli Skiantos, ha già trovato degli epigoni nella Sorella Maldestra. È un cocktail tra il rock provocatorio e irritante (famosi i lanci di merda sul pubblico) imparato da alcuni lontani cugini anglo-americani e gli ingredienti primari della cosidetta ala creativa del movimento '77: non-senso e ironia. Tale cocktail ha permesso agli Skiantos di aprirsi (unici finora) vistosi varchi nel mercato discografico.

Visti a Milano sono apparsi spremuti e antiquati. Messe da parte le provocazioni contro il pubblico (che già a Bologna aveva dimostrato di gradire), non resta che l'ironia, già sorpassata a suo tempo dalla satira, sorpassata a sua volta da tempi in cui sembra ci sia ben poco da ridere.

Rock politico.

Nonostante tutto ce ne propongono ancora, magari alzando il volume degli amplificatori. Meglio comunque il rock dei Kaos, più coraggioso e compatto, del confusionario t-hard rock dei Take Four Doses, peraltro animato da testi di cantautore

Punk Rock pulito

Alla ricerca della professionalità: Windopen

È una strada che altrove stanno percorrendo con un certo successo di mercato gruppi come i Police, i Cars, o i B's 52. Purtroppo la mancanza di idee crea un vuoto pauroso attorno alla ricerca delle capacità professionali. Un vuoto che la disco-music finora ha riempito con successo

Gaz Nevada

Un caso a parte. Visti a Milano ci sono parsi i migliori. Al di là dei limiti tecnici, hanno una chiarezza di impostazione e una ricchezza di idee di gran lunga più promettenti di qualsiasi altro gruppo. Ma soprattutto sono riusciti a superare la greve dimensione «realistica» dei loro primi pezzi (sono loro quelli dell'urlo metropolitano) in favore di nuove simbologie e di originali dimensioni musicali, che spezzano il ritmo e lasciano spazio alla voce degli strumenti

DIO SALVI MALCOM MCLAREN, SA COME FARE IL SUO PANE
DIO SALVI IL MACCHINISTA DEL GRANDE TRENO
OHPS, TROPPO TARDI, È MORTO!
(Sex Pistols)

Alessandro Bernardi
Giorgio Mangini
Sandro Dall'Olio

DOCUMENTO

Dopo Fioroni, Canta De Gregori

...lo stesso Dalla impose di accelerare i tempi: aveva già deciso di organizzare un raid durante il mese di agosto...

VERBALE DI SOMMARIE INFORMAZIONI

L'anno 1980 il giorno 11 del mese di gennaio, avanti a noi dott. Spadaro Odoardo, Procuratore della Repubblica di Milano, De Gregori Francesco detenuto per altra causa...

A domanda risponde (A.D.R.) Confermo tutte le dichiarazioni rese nei giorni scorsi. Ritengo però indispensabile, per comprendere a pieno ciò che ho detto e dirò sul sequestro De Andrè, premettere alcune indispensabili notizie sulla collocazione del Venditti e del Casadei all'interno dell'organizzazione facente capo a Dalla e denominata R.C.A. (Raggruppamento Cantanti Autoritari). Costoro pur operando alla luce del sole hanno messo in atto in più azioni un processo tendente ad instaurare violentemente un'odiosa dittatura. Tra le pagine chiare e le pagine scure di questa storia è possibile ricostruire un castello di prove inespugnabile.

A.D.R. I primi contatti con il Dalla avvennero intorno al 1965. Ricordo in particolare che di ritorno da un infuocato meeting tenuto a Castrocaro, il Dalla mi domandò se fossi disposto a fare qualcosa di molto «grosso». Aggiunse che lo stesso Venditti aveva già aderito all'Organizzazione ed anzi aveva già commesso una serie di rapine ben concertate, alcune delle quali addirittura ai danni dei cosiddetti «revisionisti». Dette rapine servivano per finanziarie il progetto di cui ho detto. Accettai ed ebbi l'incarico di proporre entro breve tempo una grossa provocazione a Licola (Na).

A.D.R. La rete copriva l'Italia tutta intera. Il mio settore di lavoro era denominato E.M.I. (Erudire Molti Imbecilli) in particolare il gruppo da me controllato si occupava d'intervento in situazioni di massa. Richiesi più volte del danaro. Dalla mi rispondeva di pazientare sostenendo che c'era chi stava peggio. Parlò a lungo di certi marinai.

A.D.R. Durante questa prima fase venni in contatto con Tenco Luigi che teneva i contatti con la rete ligure (seppi poi essere Paoli Gino e Lauzi Bruno i personaggi di spicco) che però costituiva un centro autonomo. Li chiamavamo il gruppo dell'appartamento con dentro il cielo.

A.D.R. Il Tenco divenne mio amico, e col tempo mi propose di far parte del suo gruppo. Ne parlai con il Dalla che mi spinse ad accettare chiedendo che gli riferissi i progetti di cui venivo a conoscenza. Il malaugurato incidente a Sanremo interruppe e costrinse alla vigilanza per qualche tempo me e i genovesi. Riparai in Francia grazie a documenti fornitimi da De Andrè Fabrizio, militante pubblico del gruppo genovese.

A.D.R. Fu in questa occasione che lo conobbi. Diventammo molto amici tanto che dormivamo nella stessa stanza.

A.D.R. Dalla era al corrente di tutto. I contatti si interruppero per lasciar decantare la situazione.

A.D.R. Tenemmo una riunione organizzativa ad Ariccia. Dalla disse che bisognava prendere atto degli insuccessi e impartì delle direttive che essenzialmente comportavano massicci trasferimenti al sud per rafforzare i primi nuclei E.M.I. sud: Sorrenti Alan a Napoli, tale «Nicola» a Bari, Carta Maria in Sardegna dove De Andrè fu spedito dall'organizzazione come commissario politico.

A.D.R. Ghezzi Dori la conobbi durante un'assemblea a San Remo. All'epoca girava scortata da un uomo di colore.

A.D.R. Non escludo fosse detto Pablo.

A.D.R. Certamente ci furono contatti con Zero Renato, Bazar Matia, Bertè Loredana. Ho assistito ad una riunione nella villa di tale Fiorucci Elio. Giudicarono il progetto Dalla facilone e sin troppo moderato, ma costituirono una struttura di coordinamento e controinformazione paritetica.

A.D.R. Alice guarda i gatti.

A.D.R. Confermo che ci furono contatti con Zero, Rotolo, Bertè ma le discussioni a cui ho assistito mi sembravano confermare una sorta di disprezzo da parte dell'ala «dura» nei confronti del nostro progetto ai loro occhi facilone. . Dalla e Vecchioni, comunque, avevano rapporti stretti con costoro.

A.D.R. Per la prima volta sentii parlare di un progetto di sequestro del De Andrè da un tale Rosolino, fiduciario nell'organizzazione del Dalla.

A.D.R. Mamone Franco e Zard Davide me li ha presentati Dalla come «persone di totale affidabilità». Erano responsabili del coordinamento per le iniziative di copertura. Mi disse che disponevano di «mezzi e contatti» ma che per la loro posizione non potevano «bruciarsi» in un rapporto troppo esplicito. In particolare il Dalla, a riprova del suo cinismo, mi disse che era molto soddisfatto dei risultati ottenuti dai due in occasione della visita di personalità straniere in Italia culminate in gravissimi incidenti a Milano e Roma.

A.D.R. Ho sentito parlare di Inzaina Vittorio nel periodo del sequestro De Andrè, ignoro il suo ruolo nella vicenda.

A.D.R. Cocciante Riccardo ebbe marginali contatti con il Dalla che però lo riteneva compromesso eccessivamente. Disse anche che poteva tornare utile per far precipitare manifestazioni di massa.

Ricordo che si era progettata una azione durante il convegno del Parco Lambro che però rientrò per l'indispensabilità del Cocciante. Il Dalla fu ugualmente soddisfatto dei risultati raggiunti.

A.D.R. Casadei Raul l'ho conosciuto durante una riunione ad Ariccia. Aveva un potere carismatico su un piccolo gruppo di delinquenti comuni, qualche tempo dopo Parco Lambro aveva organizzato l'importazione clandestina di una dozzina di Farfisa, alcune delle quali ho poi rivisto in basi dell'organizzazione.

A.D.R. Il suo nome era Buffalo Bill.

A.D.R. Casadei lo rincontrai qualche settimana prima del sequestro De Andrè. Mi disse di essere incaricato dall'Organizzazione di preparare un colpo grosso, mi garantì che tutto sarebbe filato liscio.

A.D.R. Non sospettai che mi trascinasse nel sequestro di De Andrè, avevo totale fiducia nel suo senso pratico. Lauzi Bruno e Paoli Gino proposero di organizzare il sequestro durante il convegno di Sanremo ma lo stesso Dalla impose di accelerare i tempi: aveva già deciso di organizzare un raid durante il mese di agosto e la R.C.A. non poteva tirarsi indietro.

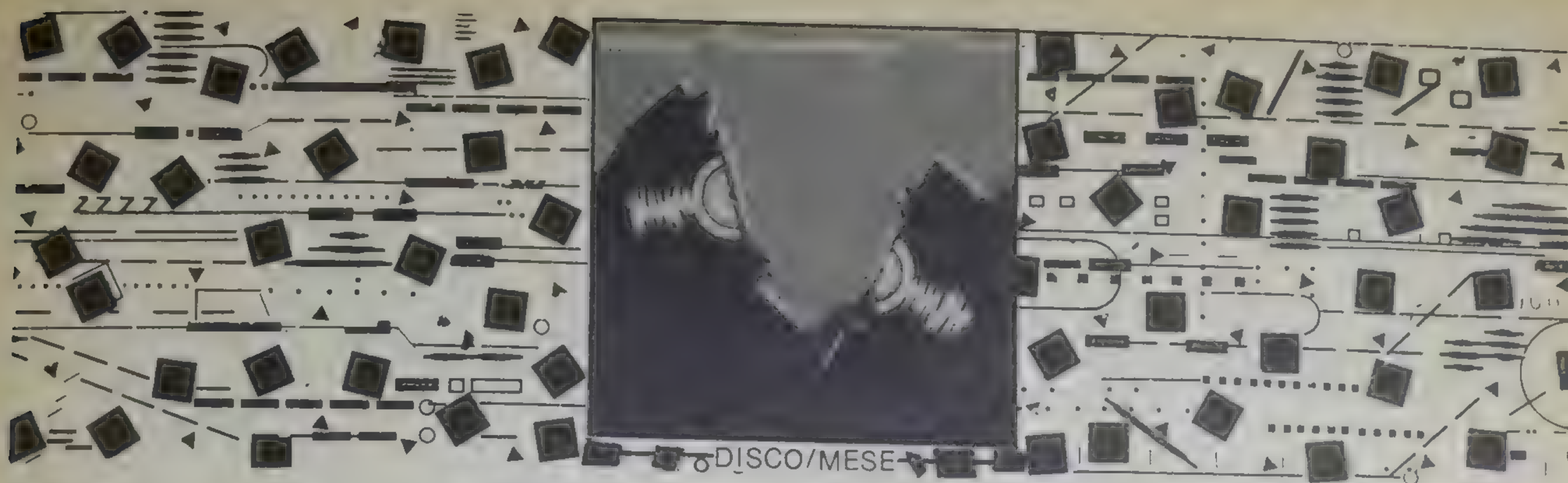
A.D.R. A quanto seppi dal Dalla la voce della telefonata misteriosa per cui venne indiziato Modugno Domenico era invece di Lauzi Bruno.

A.D.R. Non ebbi mai a che fare con Fierro Aurelio e Rondinella Giacomo. So per certo che erano collegati al Dalla ma ne ignoro le responsabilità.

L'interrogatorio viene rinviato alle 24.

Si dà lettura del verbale

LCS

DISCO/MESE

PINK FLOYD:
The wall (Emi)

Album doppio

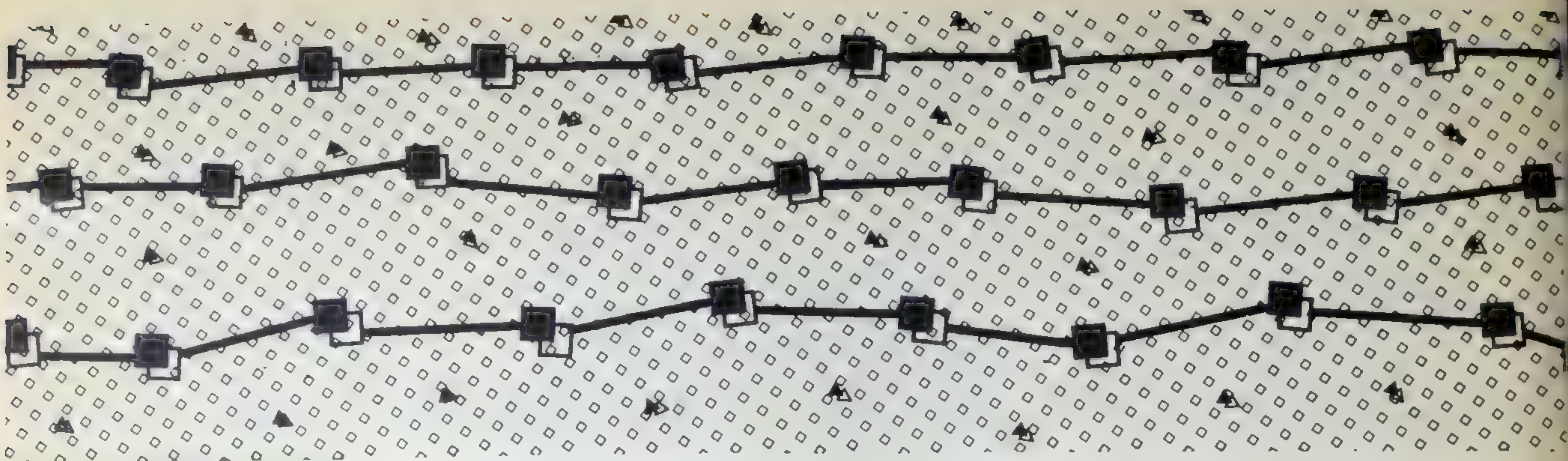
La «macchina retorica» dei Pink Floyd costituisce, nell'universo spettacolare delle passioni giovanili, un fatto unico, un furore onomatopeico di cui questo nuovo capitolo (**The Wall**) tanto poco si distacca dallo spartito generale della loro produzione, inaugurata dal profetico **Ummagumma**, che avremmo potuto acconsentire tacendo, se non fosse per quello che s'intravvede dietro il titolo, lapsus che le debite proporzioni ci permettono di ricondurre a quello canonico della siepe leopardesca, perché esso tradisce — si fa per dire — la meccanica della **rêverie** che nella cattiva letteratura ondeggia sempre — a spese della vita quotidiana — fra i misteri della veglia e le libertà immaginarie del sogno, nonostante le insistenze formali dei testi, la loro futilità. Anzi, loro malgrado.

Vale la pena di notare, in principio, che questa «band» rappresenta il discorso egocentrico della musica pop in tutta la sua interezza — come l'**Angelus** di Millet lo è per l'arte pompier dell'Ottocento — e non se ne danno altri, visto il numero di quelli che meritano, sul serio, il secondo posto e, a giusto titolo, simboleggiano l'**easy listening** di una generazione concepita negli anni '60, fra le prime macerie dell'opulenza e le prime crepe del politico, destinata — avendo essa orrore del vissuto — a non diventare mai adulta. In altre parole, se è possibile, a mezzo secolo dalla stagione delle avanguardie, mettere insieme musica con le scienze (fisiche, prima di tutto, e poi del business) allora i Pink Floyd costituiscono quello che la retorica chiama la **narratio**, l'esposizione persuasiva della cultura cosiddetta underground, figura dietro la quale balugina l'infantile pretesa al **récital** della «freakerie» che, da almeno una generazione, viene spacciata come l'humus della sua protesi argomentativa, a dispetto di ogni verosimiglianza, perché questa macchina retorica senza cuore non è senza cervello e il suo smisurato successo concorre ad occultare i compromessi mercantili della sua falsa coscienza. Lungi dall'essere quella che nel gergo musicale si chiama una **soap-opera**, la produzione musicale dei Pink Floyd è la teoria dei bisogni alla portata di tutte le teste, a cominciare da quelle annoiate dei suoi critici e dei suoi specialisti.

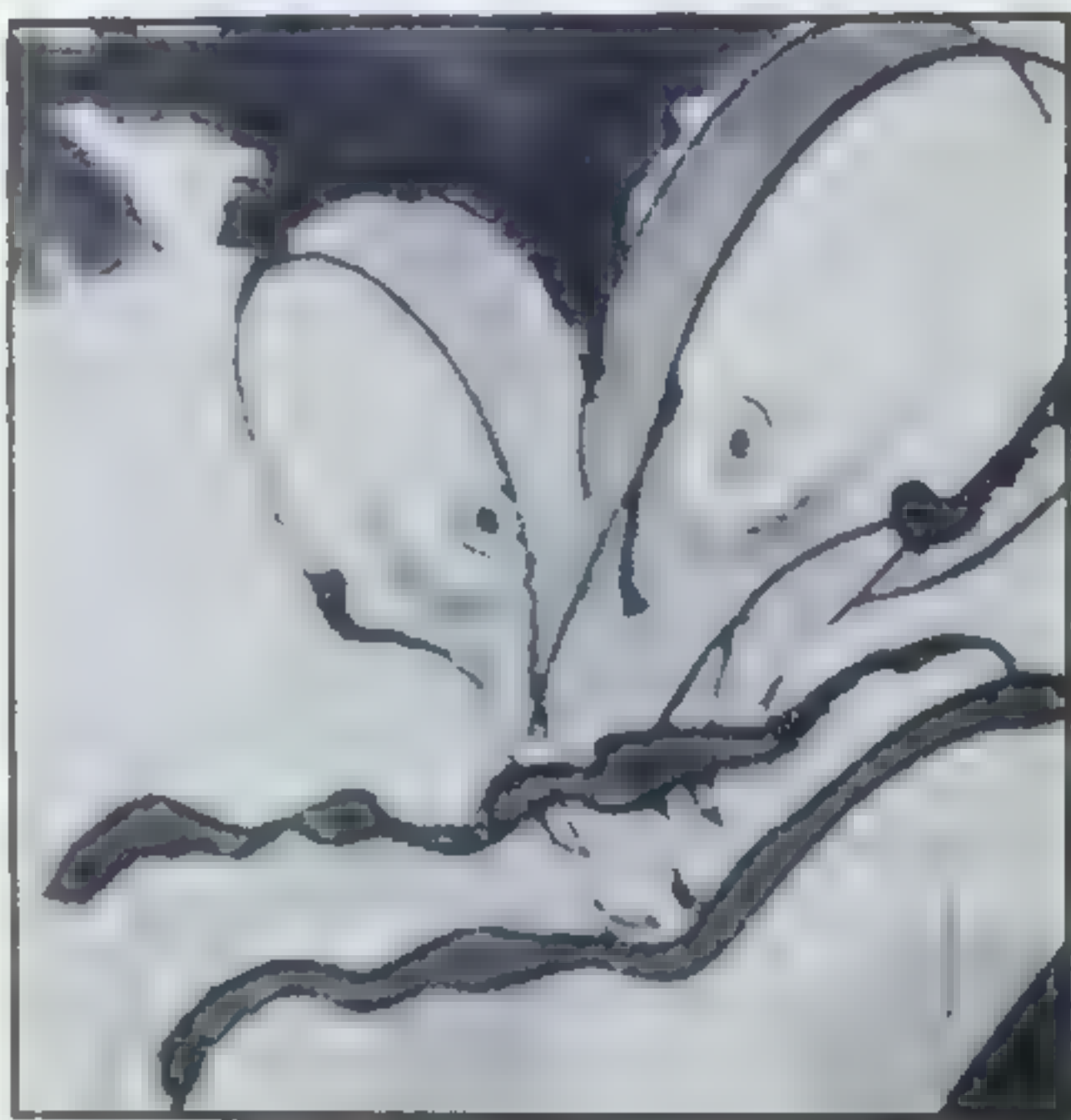
La struttura del lapsus è presto detto. Nella costruzione testuale dei Pink Floyd traspare una somiglianza inquietante con la poesia metafisica inglese del diciassettesimo secolo (somiglianza stilistica oggettiva, come soggettiva, della stessa natura di quella che stringe in un unico abbraccio il disegno infantile e l'adulto delle neo-avanguardie) che rende più evidente il **Priestertrug**, l'inganno mercantile che la reclama protagonista delle verità formali dello spettacolo. In esso tutto parte dall'angoscia per chiudersi nella maniera, al di qua del «muro», dentro la soluzione allucinata di quel **sensuous thought** che restituisce un'unità fittizia all'eterogeneità dei materiali poetici così bruscamente compromessi dai casi della vita corrente (come in Dylan Thomas essi lo sono dalle strettoie giudaico-cristiane della fede), dallo spirito di rivolta contro i poteri costituiti che hanno fatto — di quel secolo come di questo — un messaggero dell'oblio, uno scenario d'infamie sul quale si riverberano le pretese pure ed esagerate del desiderio. Come allora — preso alla lettera — esso decide della sorte dei re e delle nostre fortune: «While round the armed Bands — scrive Andrew Marvell — Did clap their bloody hands». (Nel primo caso il **Royal Actor** è Carlo I — He nothing common did or mean — prosegue Marvell, nel secondo, manco a dirlo, è Moro, ma non siamo sicuri che egli non fece nulla di volgare o di stupido...).

Nel **wit** (l'anglosassone understanding or sense or intelligence) del lapsus, nella prossimità apparente con gli oggetti dell'amore umano, nei modi tradizionali (wagneriani) della tecnica, i Pink Floyd pervengono ad una elaborazione labirintica del reale, e, insieme, gerarchica (nei **Jethro Tull** è esattamente il contrario, in questa «band» la retorica è pura e semplice Reazione, culto della Tradizione, fascisti loro, coglioni i fans!), che esalta gli elementi del sacro in essa contenuti e — come in Marvell, Vaughan, Traherne, financo in Donne, c'è acquiescenza alle due solitudini del corpo e dell'anima — qui c'è complicità con la **melanconia sociale,** chiave di volta della [illegible]cietà dello spettacolo alle so[illegible] del suo collasso merc[illegible] troppo chiedere al lettore [illegible]to sopravvissuto alle «m[illegible] aprile e alle repression[illegible] dopo di andarsi a leggere il [illegible]tale libretto di Robert Burton. The **Anatomy of Melanchony?).** Cos[illegible] questo «wall» è il passagg[illegible]le verso una soluzione m[illegible] che affonda le sue ragioni [illegible] dichiarata alienazione u[illegible] priva d'immaginazione e di cer-tezze, ma non d'immagini, [illegible] deformano la passione — la sua nostalgia, almeno — secondo il punto di vista dei linguaggi dominanti

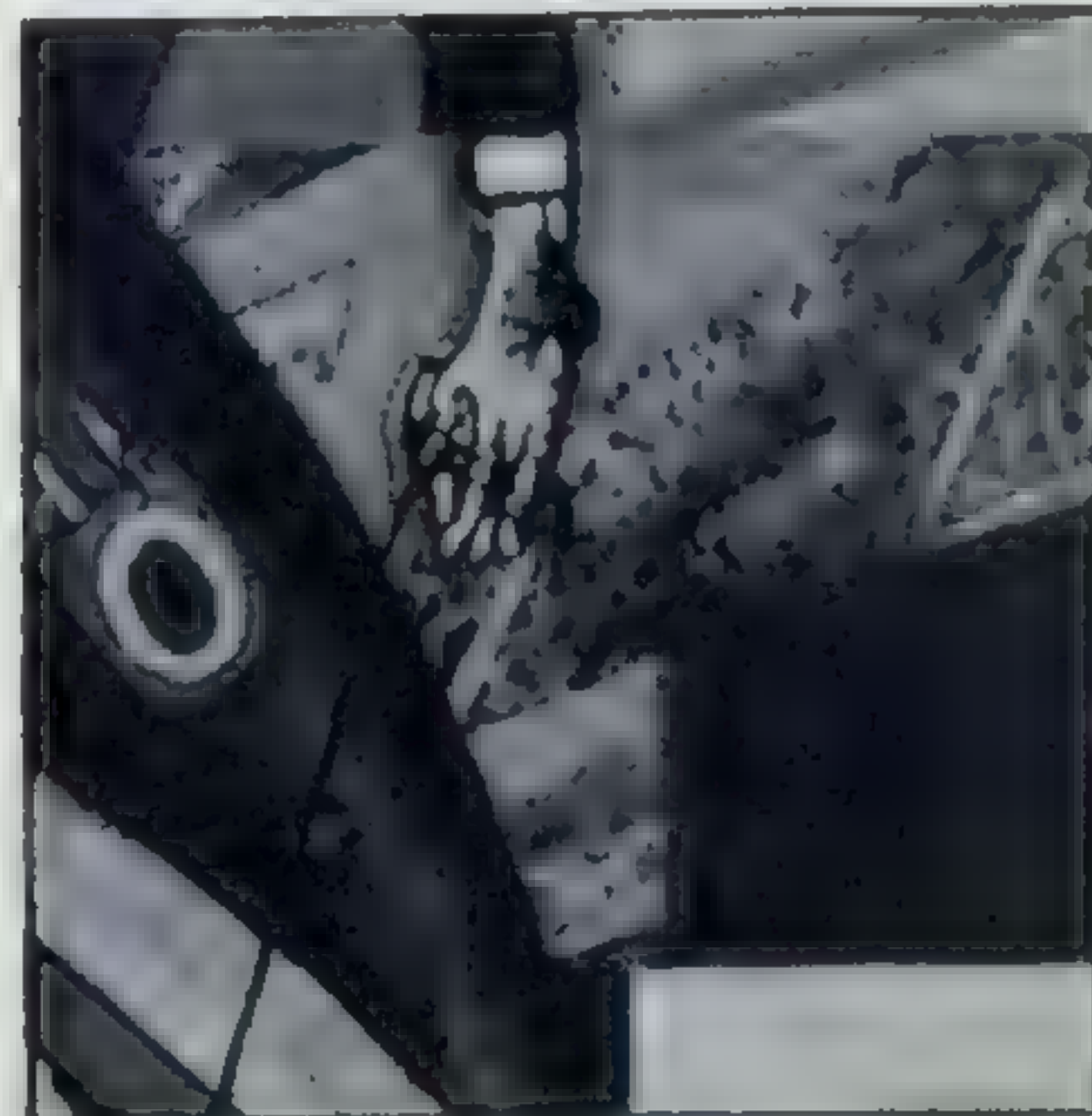
Ancora, nel caso dei Pink Floyd l'uso dell'ornamento è unico — in più esso si riscatta, in negativo, dalle debolezze del barocco musicale che tediano con la virulenza dei loro effetti Kitsch la cultura rock — perché è usato come un **mezzo** che rende esplicito ciò che, diversamente, non lo sarebbe stato: l'atrocità senza misura dei nostri desideri che sono diventati senza risposta e che tutto concorre a farli sembrare derisori in un mondo che li ha costretti alla clandestinità del ricordo. Come spiegare, altrimenti, l'aura dell'universo della precisione che incombe su questa musica, eccessiva alla stessa logica scientifica da cui proviene. Ecco, qui non c'è il rischio che le sue risonanze vadano oltre il loro significato, poeti dell'alienazione più che d'idee, essi usano il **wit** come strumento di sensazioni, gradevole arguzia che concilia alla quiete domestica nel momento in cui, usandolo, ne appaiono lontani e distaccati. Dentro questa iperbole l'introspezione a cui invitano, conduce a dei significati all'apparenza comprensibili, a sprazzi che risolvono il presente **contro se stesso,** alla pubblicità dell'impossibile contro la confusione e i dubbi della vita corrente.

Gianni E. Simonetti

TEENAGE JESUS AND THE JERKS:
Teenage Jesus and the Jerks (Migraine Records) (45 giri extended play, 25 cm.)

Questi «apostoli del Gesù Adolescente» noi ricordiamo di averli notati in quel florilegio dell'**ultrapunk** che è il **No New York**, antologia del «nuovo rock spasmodico» curata mesi fa da Brian Eno. Tenevan le parti dell'estremismo rock, suoni & parole in libertà, con quanta più violenza; Lydia Lunch, cantante e leader, suonava come una Patti Smith ai raggi ultravioletti, minacciando «guai» biblici a chiunque avesse osato darle orecchio (guardarla, anche solo: una Ulrike Meinhof impiegata al Club 54, con problemi di sballo).
Ora che son cresciuti, possiamo ben dire che i «ragazzi» han mantenuto le promesse. «Jerk» sta, nel lessico americano, per «tic, strappo, spasmo, convulsione rapida e improvvisa»; ottimo avviso per «visitatori» e curiosi con quanti possibili agganci in area di droghe sintetiche. In effetti, la musica è tanto compressa da guizzar fuori con straordinaria energia, terra e fuoco; son «lingue sonore» di fastidiosa violenza, chitarre e percussioni, che si compongono alla maniera delle **modern dances** più in voga, e poi la voce di Lydia Lunch, forte impassibile, desiderabile annunciatrice dell'Apocalisse. Ma la concisione, soprattutto: costoro misurano la musica in secondi, concentrando concentrando, suoni e musica in poltiglia.
Ha tante virtù, il disco; ad ascoltarlo a 33 giri, perde in frenesia e acquista in «peso atomico», così che non sai cosa preferire. E poi il vinile è rosa; lo potresti donare alla ragazza dei tuoi sogni o alla mamma sua, che non immaginerebbe mai, le sere d'inverno, davanti al caminetto, cosa cela quell'«oggetto» che vien de l'America.

Riccardo Bertoncelli

POP GROUP:
She Is Beyond Good and Evil - 3.38 (Radar)
We Are All Prostitutes (Rough Trade)
(45 giri)

«Botte in testa, nello stomaco, sui genitali, acqua gelata nelle orecchie, colpi di **karatè**, ustioni di sigarette, rotture di denti, luci violente per disturbare la vista»; costoro recitano la preghierina dell'imperialismo britannico facendo chiaro che, a tanta malvagità, risponderanno con un comportamento assolutamente atroce dei suoni e delle parole. Così nell'albo d'esordio, qualche mese addietro, bella operina di rock macchiato con sangue; e in questi due «singoli» più recenti, l'ultimo dei quali, **We're All Prostitutes**, segna l'inizio della collaborazione fra il quintetto e la nuova etichetta radicale Rough Trade.
A dispetto di una sigla rassicurante, costoro son della schiera degli Ubu, dei Contortions e via dicendo, con l'«aggravante» che han gli occhi aperti e non si limitano a denunciare l'angoscia contemporanea, chiamando invece per nome il capitalismo «che è la più blasfema delle religioni». La loro musica è una dolente poesia sulla condizione contemporanea, un canto che non sa trovare forma o compiutezza e fine, ora frenetico ora attonito, percorso da rabbia velenosa. Piace, della banda, proprio questa tensione mai doma, che infiamma gli strumenti e scompagina la trama dell'abitudine sonora; chitarre e sax su un ribollente magma ritmico (superba **3.38**»!) e, in **We're All Prostitutes**, il cello addirittura di Tristan Honsinger, ottimo «terrorista» dell'**ultrajazz**, qui in visita di cortesia.
Hanno in mente una **tournée** in Cina, i «poppisti», quando gli Stones proveranno a rompere il ghiaccio da quelle parti. Piaceranno senz'altro, se mai riusciranno a guadagnare la Piazza Rossa; perché strillano fuori dai denti che «la funzione del divertimento è solo quella di rigenerare le forze degli sfruttati perché lo sfruttamento sia possibile ancora» e si piccano di fare esplodere, col loro gesto, proprio quella contraddizione.

Riccardo Bertoncelli

ANDREW CYRILLE-JEANNE LEE-JIMMY LYONS:
Nuba (Black Saint)

Francamente sensuale, apertamente favorevole a un'ipotesi di coincidenza tra sensualità e ricerca, anzi di sensualità che determina e qualifica la ricerca, che rende possibili esperimenti e invenzioni anche «mentali». Così appare Jeanne Lee in questo incontro singolare con i due uomini che hanno più strettamente collaborato con Cecil Taylor nella fase in cui la sua tellurica corporeità liberava musica priva degli argini fissati dai concetti di «lavoro» e di «opera».
Era entrata nella nostra vita, Jeanne Lee, con il recitativo erotico di «Blasé». Un trauma. La «naturale» versione vocale delle rotture tonali e di pronuncia prodotte, senza apparente stacco culturale, dalla cultura della negritudine. La filosofia di Archie Shepp esaltava e limitava insieme quel momento dell'avventura sonora in cui Lee era ormai calata. C'erano calore, violenza, asprezza e forse retorica in «Blasé». Lo sviluppo dell'altro lato della sua ricerca doveva apparire pressoché necessario a Lee in quel momento, e ci furono le ripetute sequenze, più «introspettive» e «lunari», del sodalizio con Gunter Hampel.
Non da oggi Jeanne Lee è capace di una sintesi più libera dei materiali della sua esperienza. Questo disco testimonia nuovamente il suo pensoso appagamento, il suo collocarsi in una zona espressiva meno «radicale» ma più ricca di orgoglio e di proposta. Oggi Lee canta il corpo, le radici, l'apertura illimitata.
Non teme il lirismo accattivante né il mestiere. Rappresenta in modo felice, più chiaro, la vocalità di quella musica creativa che non può troncare col canto nero e col canto americano.
Ma l'inizio di «The one before zero», il sillabato di sesso-morte, ricorda addirittura la Cathy Berberian di «Visage» (un testo di Berio per voce e nastro magnetico). È uno dei tanti punti-chiave di questo disco percorso da una strana atmosfera, di calma eppure infinita disponibilità. Né è un eco il sax più collegato a Ayler che all'eterno Parker del suo discorso angosciosamente monocorde. È sensibile ai modi del «parlato», è esitante e perciò fascinoso nell'approccio a una sonorità più calda e a un lirismo spezzato ma più esplicito. Quanto a Cyrille, come già nelle esperienze con Leroy Jenkins più recenti, coltiva, manovrando con discrezione le sue percussioni, le ritornanti illusioni sulla «struttura».

Mario Gamba

RÖVA SAXOPHONE QUARTET:
The Removal of Secrecy (Metalanguage)

Qualcuno, tra i filosofi antichi, ha lasciato scritto che l'Aria è principio dell'Universo. Il Röva mostra di crederci; l'intera architettura di questa musica poggia su quell'elemento, fedeltà a saxofoni e clarinetti per ridisegnare, col calore del fiato, i confini del mondo.

Non è ben chiaro perché Raskin e compagni (un quartetto, californiani di pelle bianca) siano nel novero dei jazzisti, pur se «ultraisti». In verità, essi andrebbero situati in zona di **contemporanea** e non è un caso che qui citino Cowell, dedicandogli un brano, anziché Sam Rivers o qualche **black messenger.** Tutto ciò ha comunque poca importanza; la voce della musica è così forte, nobile severa, da zittire ogni polemica. Già si era notata la «caratura» del gruppo in quel di **Cinema Rovaté,** primo albo, e ancora poche settimane addietro a proposito di **The Bay,** signolare operaina con Centazzo; questi sei brani ulteriori, freschi di stampa, ripropongono lo straordinario asciutto linguaggio delle ancie, le trasparenze e i timbri contrasti timbrici, l'avventuroso viaggio **dentro** le possibilità dello strumento.

Diremo che il meglio di sé il Röva lo spende nei nove minuti di **Druids,** il brano appunto dedicato a Cowell, che nel piccolo prezioso catalogo del gruppo vale il **New Sheets** degli inizi; altro di notevole affiora in **Trobar Clubs,** terzo di una serie di esercizi di «crittografia sonora» cari al complesso, mutuati da certa poesia trobadorica provenzale, primi secoli del millennio. Il racconto lungo di **That's How Strong** ha storia e dignità a sé; vuol essere protesta contro certa apatia del mondo d'oggi, e ipocrisia, e in effetti vi intendi un piglio irruente, giocoso con affanno, tutte le voci in coro per ammonire severamente

Riccardo Bertoncelli

PÈRE UBU:
New picnic time (Chrisalis)

Quando Père Ubu firmarono per la Chrisalis erano già in molti pronti ad inserirli nella lunga lista dei cadaveri da Charts invece questo LP continua sulla scia dei precedenti nella sua volontà di non «scendere a patti».

Del resto non bisogna dimenticare che la Chrisalis ha anche pubblicato un Lp di Stockhausen che non si distacca certo per commercialità dalla sua abituale produzione. Père Ubu: non un solo brano di questo splendido album accetta strada già percorse o cose già dette, non un solo brano cerca la via del denaro facile o della volgare piacevolezza. Solo un paio di linee potranno stamparvisi nella memoria, ma tutto il disco vi stuzzicherà le zone erogene.

Questa è musica dada, anarchica, che racchiude in se le radici di ciò che noi chiamiamo jazz, rock e sperimentazione, musica etnica, free e creativa, echo, phasing, dub e tutto quello che vi viene in mente. «49 Guitars and one girl» fonde il puro spirito dada con la paranoia dei trasmitters (la Comedy band, come dice John Clegg). «A small dark cloud» strazia ed esaspera il roger waters di «several species...». Della terza side di «ummagumma», e dovunque sono quegli schizzi, spruzzi, urla, imprecazioni, bordate d'organo, sibili, fischi, mormorii o fruscii di chitarra. Ed ancora dalla melanconia «Goodbye» alla splendida «Jehovah's kingdom comes!» sono accenni di melodia, contorsioni, distorsioni, ritorsioni, rantoli, scrosci, brusii, stridori ed ancora echo, phasing e dub.

Come ben sa Marinetti, questa è musica con capelli verdi, braccia violette, decolleté azzurro, chignon arancione e qualunque altra cosa in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. E se volete un finale ortodosso, questo è un disco che farà rodere lungamente il fegato ai fans del «tutto è ormai in pasto alla disco music».

Giampaolo Giorgetti

GEORGE LEWIS:
Homage to Charles Parker (Black Saint)

Nella costellazione nera-americana spuntano in poche settimane almeno quattro luminosissimi astri: il nuovo sax solo di Anthony Braxton, il «Divine Love» di Leo Smith, le «Space Minds» di Leroy Jenkins e questo mirabile «Homage to Charles Parker» irradiato da George Lewis. Con buona pace degli aspiranti becchini. Senza più indugiare intorno al limite di un'identità storica ormai stucchevole, la corrente creativa nera sta infatti modellando il proprio immaginario sulle forme dell'infinitezza. Dunque opere espanse, strutture aperte, cospirazioni con l'elettronica, proliferazione incontrollata di forme e sonorità. A questa tendenza polimorfe, George Lewis imprime un senso di vertiginosa spazialità. La sua musica è impregnata di aria, carica di volumetrie stupefacenti. È musica incantatoria, trasognata, vibrante di quella vena onirica che è segno inconfondibile della personalità di Lewis. Anche qui, in questo «Homage» per quartetto che comincia dove finiva l'appassionante «Imaginary Suite» del duo con Douglas Ewart, il trombone di Lewis e le macchine elettroniche di Richard Teitelbaum sciorinano atmosfere di palpitante respiro. Il suono è prodigiosamente surreale. Evidente la sintonia con David Behrman. Ma l'istinto traccia altre, suggestive affinità: certi squarci d'immagine di Wim Wenders, certa stralunata scrittura di Peter Handke. Forme che, come la musica di George Lewis, schiudono le zone più stratosferiche dell'immaginazione.

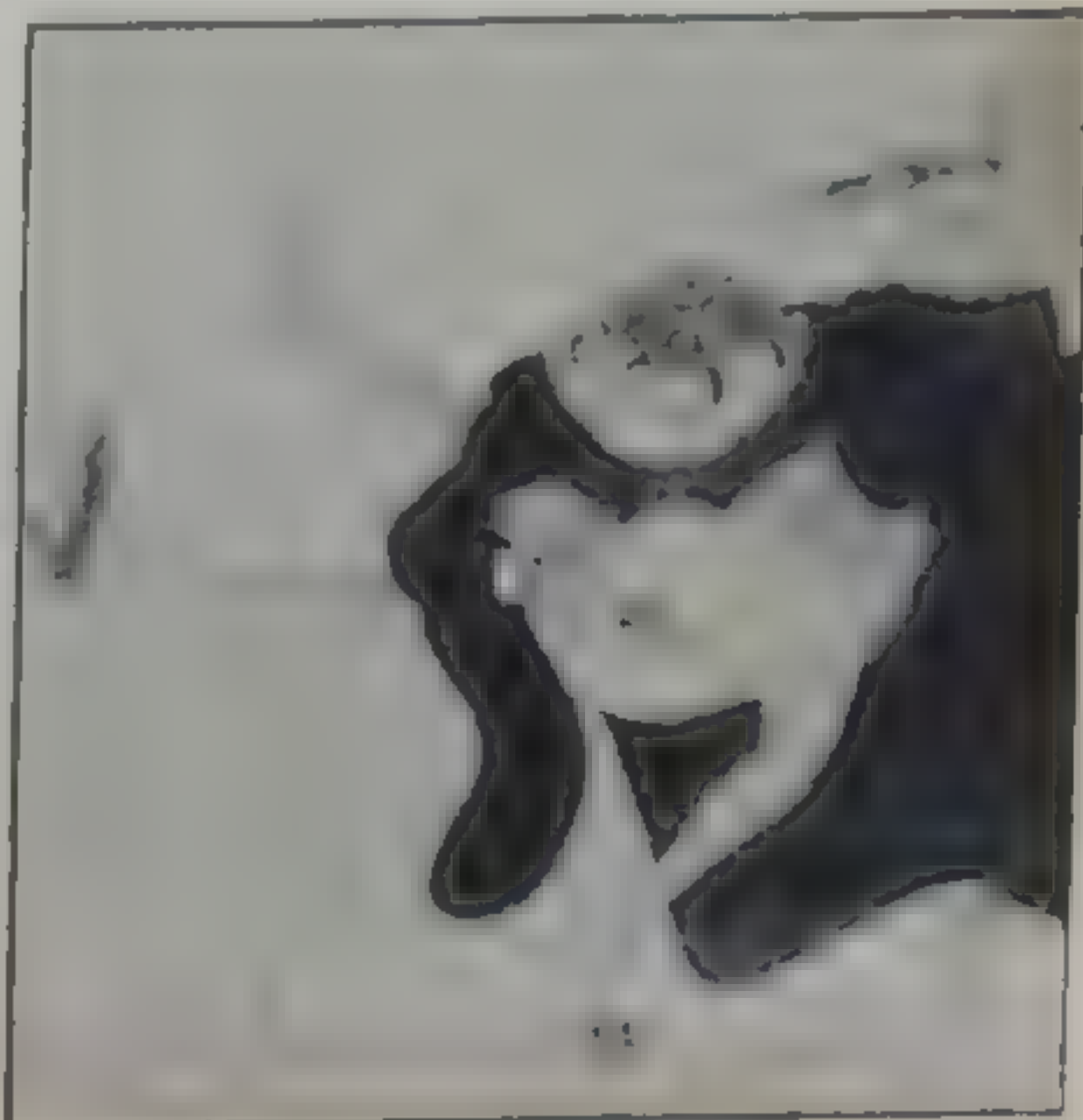
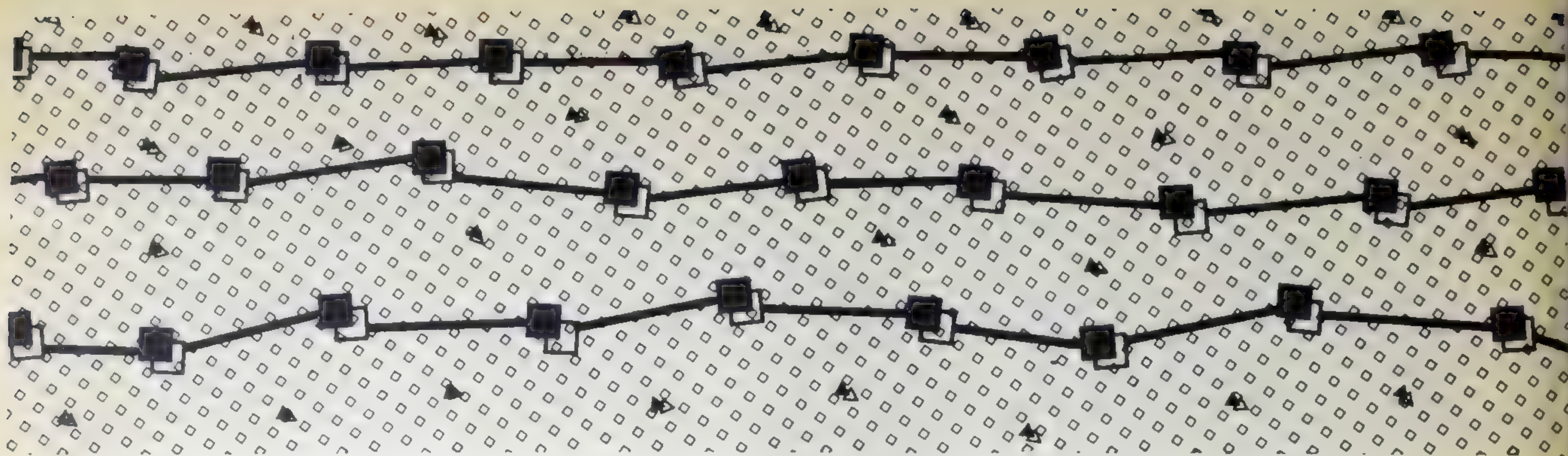
Franco Bolelli

BENNINK-BROTZMAN-MENGELBERG:
3 points and a mountain (Fmp)

Un recitativo di Mengelberg intorno alla parola *brötzman*, anzi alle due parole *herr brötzman*. Inaudito, invitante «omaggio all'autore». Scoperta di misteriose, perché clamorosamente ovvie, affinità tra le particelle di una designazione anagrafica («bro...bra...herr...») e il discorso poetico dell'uomo di cui si parla («man...bro...brotzman...»). Un nome, quello del signor Brötzman, scandito per le sue suggestioni sonore, per effettuare l'inquietante ritrovamento di una chiave d'interpretazione. Interpretazione di un «messaggio». Ma allora il messaggio (il discorso, la poetica) è solo una combinazione possibile tra la sua forma e il nome del suo portatore? Ma allora è tanto effimero da poter essere racchiuso in un gioco a mosca cieca? (1/lato A: «Brötzman»).

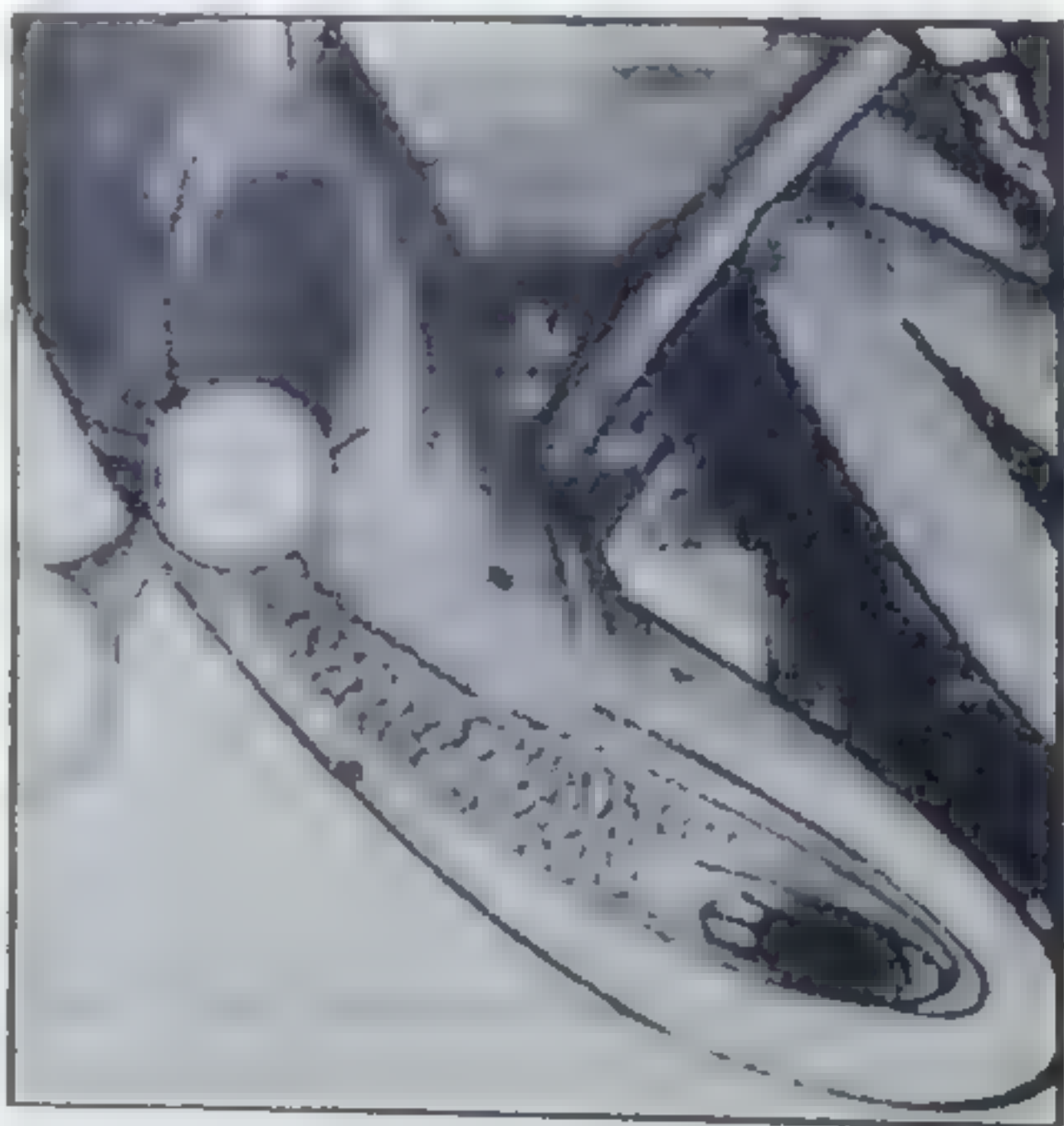
Due colpi trasandati di batteria nel finale. Quell'andarsene annoiati, desolati. Quel sospendere la presenza perché i giochi sono stati fatti. Ed è al cospetto della tragicità del già compiuto, già serrato, che si sono sparsi i frammenti delle trasgressioni possibili, delle invenzioni possibili. Possibili solo in anfratti così angusti, così dilatati... (2/lato A: «Gewidmet frau hauser»).

La voce beffarda e disperata di Mengelberg che balugina tra le più pensose escursioni nel proprio vissuto musicale che Brötzman e Bennink (ai fiati) abbiano mai compiuto assieme. (3/lato A: «There und zurück»).

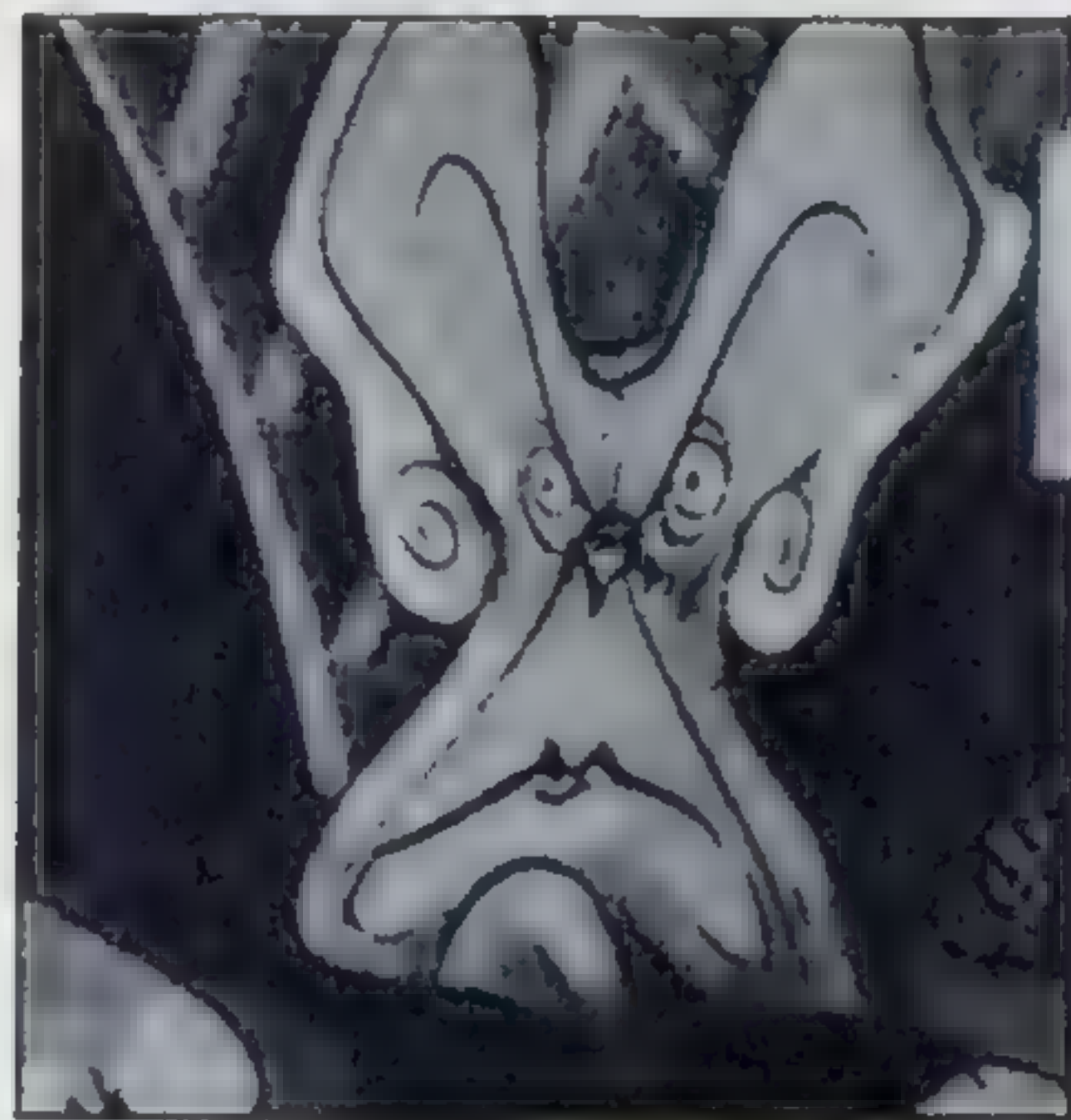
Qui l'antecedente — unica caduta nella citazione, ma così profondamente rivissuta da far dimenticare la maniacale vocazione al pastiche di Mengelberg — più

che Monk + Coltrane è Teddy Charles + Jimmy Giuffre in «Collaboration west» (vecchio californiano «sperimentale»). Una ballad incredibile, senza grottesco, seria, vera quanto il rock di Coxhill in «Paranoja». Abbandonata, ancora, con una sospensione così lancinante che non si vorrebbe farne l'esperienza una seconda volta (ma c'è una seconda volta in questa musica?). (1/lato B: «Met wel beleefde groete van de kamel»).
Un episodio di percussioni, poco dopo l'inizio. La lontananza qui ha il sapore nostalgico di un poema sinfonico del tardo ottocento, eppure è il più sobrio muovere tamburi che si possa immaginare. E quando Mengelberg attacca una sorta di esercizio al pianoforte, mentre Bennink scandisce lo swing con le spazzole (poi esploderà), mentre Brötzman cresce al clarinetto basso fino a diventare il più puro Brötzman dell'urlo che esalta tutto il free di tutto il mondo, siamo a una delle sensazioni più intense che la musica possa offrire in apertura degli anni '80. Che incanto, dopo, il Bennink che mima Gene Krupa. Che fascino in breve, lugubre lamento che esce da una pausa delle percussioni. (2/lato B: «3 points and a mountain»).

Bennink è alla viola, poi Brötzman al clarinetto basso, poi Mengelberg chiude sfumando al pianoforte. Quasi la «classicità», quasi la «vera musica», ma ci si è arrivati con una sincerità commossa da lasciar attoniti. Come una ricongiunzione sulle lunghezze d'onda di una possibile ripresa della costruzione sonora. Operata, però, sui canoni della dissezione, diventati «mondo nuovo», proposta di apertura senza principi, senza dominio, senza rigore, verso la serenità dei frammenti. (3/lato B: «Potzdausend, in's blaue hinein»).

Che cos'è questo disco, oltre a uno dei momenti più importanti dell'intera stagione creativa-radicale? Il superamento dell'ideologia da parte di tre musicisti che molto l'hanno frequentata. La possibilità, in un clima di profonda meditazione, di non soggiacere davvero più a nessun programma, fosse pure quello dell'«uguaglianza dei generi» predicato da Mengelberg. Questa volta le scoperte improvvise (e improvvisamente tralasciate), la destrutturazione di ogni tessuto sonoro non contengono tracce di formula, di analisi e dimostrazione, per quanto ricche di umori, come è stato in molta produzione mengelberghiana. I tre hanno compiuto un percorso di esplorazioni e di militantismi: sembra che abbiano incontrato ora una tremenda, insopportabile, precaria (ma eccitante) zona di libertà.

Mario Gamba

JAMES WHITE AND THE BLACKS:
Off White (E.Z.)

James White costituisce una particolare evoluzione del filone creativo musicale legato al fenomeno «No Wave». Anche lui è partito, coi Contortions, da un presupposto di ricerca sul suono basato sull'esasperazione vocale condotta con ripetitività di ritmi, distorsioni elettroniche, nevrotici assoli di sax. Poi ha cambiato manager e da Vivienne Dick è passato ad Anya Phillips. Ora Vivienne Dick suona l'organo per i Beirut Slump, il nuovo gruppo di Lidya Lunch, che costituisce un avvincente passo avanti sulla strada della frantumazione della cultura rock degli anni '70. Mentre Anya Phillips, completamente inviperita con gli amici di un tempo, ha portato James Chance fuori dall'east village.
Probabilmente stanco di fare l'artista underground con l'appartamento spoglio e pochi vestiti appena sufficienti e tirare mattina al Mudd Club J.W., ha cominciato a cicaleggiare con la disco e con il «tropical rhythm» (è questo il senso del titolo), e francamente non ci dispiace. E una musica piacevole, molto pulita, di «easy listening». Originale, allegramente «leggera». Da ascoltare su macchine pressurizzate lanciate a grandi velocità in solitarie autostrade americane.

Renato Demarla

PUBLIC IMAGE LTD.:
Metal Box (Virgin)
(Tre dischi 45 giri extended play, formato 25 cm., in contenitore metallico)

Stevenson scrive in uno dei suoi libri (è Borges che lo riporta) di essere stato perseguitato, nei sogni di gioventù, da un'abominevole gradazione del colore grigio. Penso di non avere mai compreso il senso di quella nota fino alla **Bad Birds** di questo disco e al suo **basso profundo**, eccolo, quell'onirico biglo tremendo o, anche, qualcosa di simile alla frequenza **assoluta**, capace di sollecitare il «punto di rottura» dell'organismo, di cui scrivevamo tempo fa.
Sfortunatamente, costoro non hanno voglia o genio di badare a quello solo (il colore dell'apocalisse) reggendo il mantello al Padre Ubu; come già spiegava maliziosamente il primo albo, han fame invece di successo e canzonette, il che li fa sbandare più di una volta, per semplicismo malevolo. Ma non per questo non saremo in grado di apprezzare la buona trama nevrotica del disco, la voce ostentatamente cinica, i «piccoli omicidi» da discoteca; e certe cadenze! Rotten ha cambiato nome in Johnny Lydon e ha deposto i suoi appunti in una scatola metallica circolare, sorta di «dolce natalizio» per **metal-teenagers**. Buon gliene incoglierà per il decennio a venire, quando suoi saran gloria e successo, e il Parlamento Europeo adotterà forse come inno il **Socialist Chant** che qui scombiccheratamente chiude.

Riccardo Bertoncelli

DON CHERRY - DEWEY REDMAN - CHARLIE HADEN - ED BLACKWELL:
Old and new dreams (Ecm)

Arte & Mestiere circolano nelle vene di costoro come materia organica — e dubito che sul pascolo del cosiddetto «jazz» campeggino oggi esemplari di razza più nobile — sentire la sontuosa «song for whales» di questi solchi, con Charlie Haden a ricamare suggestioni sul canto delle balene, e la struggente «Lonely woman», che è impossibile non sognare cantata da Billie Holiday: dalla tecnica portentosa al tessuto atmosferico, tutto fa grande la musica — una musica, però, fuori, irrimediabilmente fuori, dall'onda della nostra epoca — una musica periodica e modellata su strutture relativamente determinate, laddove la corrente creativa tende all'infinitezza — una musica comunitaria e partecipativa, quando è evidente che con i mattoni dell'umanitarismo si possono costruire soltanto sconfitte — Musicisti come questi, impossibile non ammirarli. Ma in tempi nei quali la musica non può non essere veloce, elettronica, pluridimensionale, anche le grandi virtù sono necessariamente punite.

Franco Bolelli

ROBERT FRIPP:
Pleasure in Pieces
(Lunar Pieces)
(Album doppio)

Fripp ha promesso a breve scadenza un disco di Frippertonics, per dire la sua in tema di elettronica, dopo la buona prova dell'**Exposure** recente. Qui alcuni «clandestini» dell'emisfero australe («Lunar Toones», dalle parti di Melbourne) giocano d'anticipo e «versano» su disco i nastri di un concerto nuovayorkese del febbraio 1978, oltre un'ora di musica per chitarra ed **electronic devices**.

Chi ha presente i lavori passati con Eno, il **No Pussyfooting** e la «stella della sera», troverà qui precisamente confermati i principi di quella **discreet music**, indolente e misteriosa, che smette di almanaccare i Grandi Numeri e si piega ai tortuosi tracciati dell'indifferenza. In questa ricerca del «suono neutro», svanito, incerto, per ciò forse onnipotente, Fripp pare meno deciso dell'amico e maestro dell'**Ambient Music**; in fondo alla trama sonora puoi cogliere una qual commozione, una tensione verso il suggestivo che in qualche modo stona con lo stile del «musicista discreto», cui tocca invece riflettere il raggio dei suoni senza intervenire, strumento, quasi, della Grande Musica Universale.

Il disco raccoglie cinque frammenti di un'unica composizione per «fasci elettronici» e una singolare prova per «voce stranita», suggestiva se non originale. La registrazione è buona, a tratti ottima; ciò che è strano per un **bootleg** e importante assai per una corretta fruizione dell'opera.

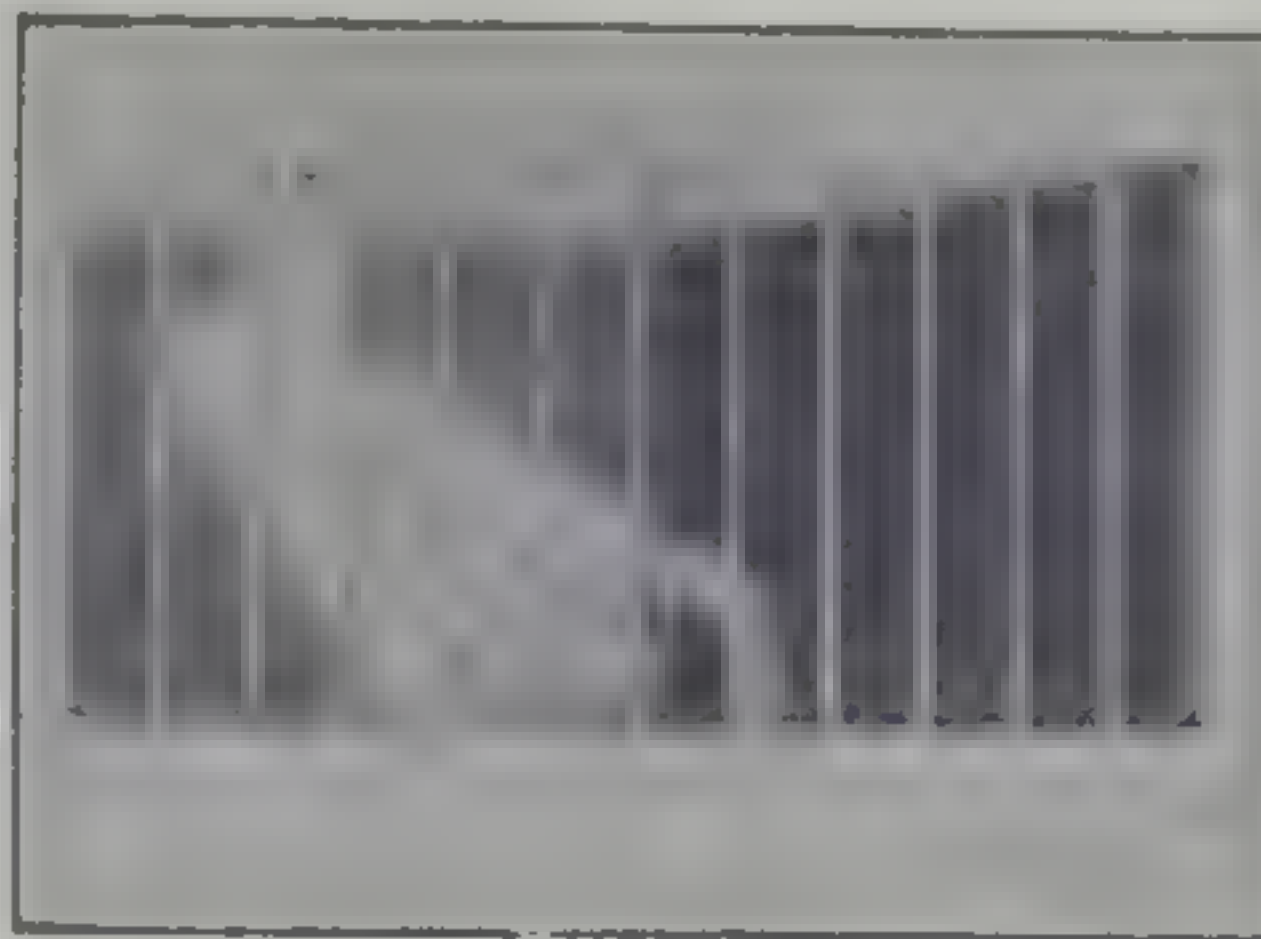
Riccardo Bertoncelli

TALKING HEADS:
Talking Heads on tour (Warner Bros) promo rec.

Un disco promozionale dei noti fratelli Warner ci presenta i Talking Heads senza trucco ne inganno, fuori dalle protettive mura degli studi di registrazione e orfani del loro padre putativo Brian Eno. Ai detrattori che vogliono l'unico pregio dei Talking Heads esser quello di avere come produttore Eno, l'album presenta una formazione compatta, precisa e sicura, abile a camminar da sola e priva di trucchi. Agli amanti della new wave i Talking Heads appariranno un tantino più grintosi, anche se non perderanno la loro proverbiale freddezza. Ma il rischio è implicito nell'operazione stessa dei Talking Heads, quella di arrischiarsi sul gioco del ritmo senza voler cadere nell'ipnosi elettronica, voler coniugare consumo ed avanguardia senza che la creatività resti compressa, voler creare sull'onda della sicurezza ritmica delle sottili sconnessioni nell'ascolto, buone per dare il la alle fratture insanabili predicate dai più radicali della nuova ondata. Talking Heads lavora sull'ascoltatore medio, creandosi il passaporto vidimato per le zone alte delle charts americane, unici dei novissimi oltre alla Smith a godere della notorietà e delle vendite. Il tutto pare essere inscritto in quell'analisi della musica di consumo che Brian Eno auspica da tempo.

Ernesto Assante

CONTORSIONS:
Buy Contorsions (Ze)

Con la sua faccia da Mick Jagger dell'era della mutazione, James Chance — o come diavolo si chiama — avanza la propria allucinante candidatura a rock-star degli '80. Rock-star, dunque, isterica ed elettrica, sinestetica e metropolitana. Ineccepibile il «phisique du role», che mette in soffitta il tenebroso umanesimo di Lou Reed. Portentosa la musica, che trae sussulti & scintille da una micidiale mistura di materiali infiammabilissimi. Un sax che innerva di nuova isteria gli spettri di un free ayleriano. Una ritmica funky, eccitante e ossessiva come nemmeno un disco&blues potrebbe mai. E una sensibilità spiccata per l'esplorazione di sonorità nevralgicamente inaudite. Con quell'istinto vitale sconosciuto ai miserabili che si affannano a fondere disco e rock nella provetta della formula grammaticale, Chance&Contorsions mettono senza ustionarsi le mani su certa ritmica da discoteca, attraversandola dal taglio dell'urgenza irrefrenabile, delle spasmodica tensione urbana e umana.

Nulla da stupirsi se la rivolta di oggi diventerà l'istituzione di domani: sul pianeta rock basta rallentare appena l'andatura per smarrire il tragitto della trasformazione. Ancora una volta, ci sposteremo. Per il momento, Buy Contorsions. La schizofrenia di James-dai-mille-nomi e dalle molteplici spinte sonore mi sembra un buon modo di vivere il ritmo del tempo presente.

Franco Bolelli

FRANK ZAPPA:
Joe's Garage, Acts II & III
(Zappa Records)
(Album doppio)

Chi segue il Duca di questi tempi sa ch'egli si è preso a cuore la vicenda di un tal Joe, musicista dilettante proiettato in un'epoca forse nemmeno lontana, con raffinate forme di coercizione della libertà e divieto assoluto di far musica. Il primo atto di questa che possiamo ben definire «operetta rock» è andato in scena nei mesi scorsi; questi, in elegante album doppio, per i tipi della nuova Zappa Records, sono i due atti rimanenti, quando Joe conosce il carcere duro per aver messo fuori uso una «macchina omosessuale» durante un rapporto «innaturale» e poi torna in libertà, deluso fino alla follia, meditando meditando musica

Zappa ha conosciuto negli anni scorsi una grave crisi, artistica e morale, fino alla rottura dei rapporti con la vecchia etichetta Warner; ora pare rimesso in discreta salute, perfido e insolente come solo gli italoamericani d[illegible] razza sanno essere e compositore prolifico come ai tempi d'or[illegible] (con questo fanno cinque dischi nell'ultimo anno, con due doppi!). Chiedergli «musica [illegible]ciosa» come ai giorni de[illegible] caldi» è fatica sprecata [illegible]mente; ma piace lo stes[illegible] qualche modo, l'attuale sistema[illegible]zione del suo **rock humourale**, là dove piccoli oltraggi all'**american way of life**, giochi e sberleffi con gli strumenti e le macchine di registrazione e tutto un clima di «cabaret rock» che a tratti riesce sinceramente godibile. Rispetto allo **Sheik Yerbouti** (disco del rilancio e pietra d'angolo del nuovo mondo zappiano, costato anche una denuncia per una presunta polemica antisemita) qui c'è maggior stanchezza e un certo impaccio nello svolger la trama; ma chi ha apprezzato il primo **Joe's Garage** qui si divertirà senz'altro, trovando anche più gusti.

I brani sono un po' cialtroni e più divertenti, scritti nel colorato **zappese** che ormai si sa, con graffi alla società tecnologica (**Stick It Out, Sy Borg**), moderati insulti al giornalismo musicale (**Packard Goose**), divagazioni varie sulla umana imbecillità (**A Little Green Rosetta**). Proprio quest'ultimo brano, sigillo dell'album, riesce tra le cose migliori, sorta di **America Drinks and Goes Home** dodici anni dopo; ma belli anche l'assolo trasognato di **Watermelon in Easter Hay** e quel confettino sciocco e umorale che è **Stick It Out**, sul ceppo delle migliori **stupid songs** dell'artista.

Riccardo Bertoncelli

Dis/sonanze, Ambient/azioni

di Franco Bolelli

Per amare la nuova musica, odiare i vecchi ambienti.
Come fare altrimenti? Teatri, sale da concerti, file di sedie, palchi centrici, e tutti i luoghi determinati, tutti gli spazi deputati all'ascolto funzionano ormai come scenari dell'appiattimento. Argini che convogliano la corrente trasformativa dentro una procedura fissa, per riassorbirla nei limiti che il cerimoniale del rito prescrive. Luoghi istituiti perchè la metamorfosi del linguaggio non possa intaccare le forme della fruizione e i rapporti comunicativi.
Dove infatti le nuove musiche disattendono ogni richiesta di formule codificate e si fanno conduttrici di intensità, gli ambienti abituali riproducono l'ordine dell'eterna rappresentazione. Dove la sperimentazione sonora profonde l'arte dell'imprevedibilità, i luoghi tradizionali disinnescano l'effetto sorpresa riconducendolo in una situazione determinata e prevedibile. Dove la tendenza creatica produce, con quella espressiva, una molteplicità percettiva che ricompone le risorse sensoriali umane, gli spazi istituzionali riaffermano una forma bloccata e unidimensionale di percezione, corrispondente alla tradizionale frantumazione dei sensi nell'ordine dominante.
Insopportabile.
«Accettare la cesura del pathos e del logos all'interno dei luoghi istituiti per l'ascolto, è accettare la censura del desiderio nella distribuzione dei ruoli sociali, è mantenere la decostruzione al suo posto autorizzato» (Jean-François Lyotard).
«La musica per ambienti sarà la vera espressione musicale del prossimo decennio» (Robert Fripp).
«Si deve giungere ad una musica che sia simile a un arredamento: una musica, cioè che sia parte dei rumori dell'ambiente» (Eric Satie).
«Ciò che rende nuovo un pezzo è non una nuova armonia o una nuova specie di organizzazione tonale; è una nuova percezione. Il modo in cui noi sentiamo è nuovo, non le note» (Philip Glass).
Per una musica che sperimenta lo spazio della possibilità, la possibilità di uno spazio sperimentale.
Irradiare dunque la musica nei luoghi dove è inattesa, imprevedibile. Come Eno e Fripp. Come la Globe Unity nelle piazze di Wuppertal e la banda Mengelberg nelle strade di Sant'Arcangelo. Come Gavin Bryars al Castello e Alvin Curran sulle barche che percorrono un laghetto. Come Albert Ayler al funerale di Coltrane e David Tudor a insonorizzare un'isola svedese. Come, naturalmente, John Cage con il «suo» angolo della quinta strada e i «suoi» boschi.
E ancora più a fondo, fra le pieghe [illegible] me dell'esistenza quotidiana. La «Music for Airports» di Eno a vitalizzare l'aria confezionata di un salone d'aeroporto. Il «Giardino Magnetico» di Curran nella foresta delle merci di un supermarket. Le «Time Zones» di Richard Teitelbaum sui vagoni della metropolitana. «Thunder» di Joan La Barbara fra le volte del Beaubourg. Cage ed «Empty Words» nelle librerie.
«End of an Ear» negli asili-nido. Laurie Anderson nelle sale da tè. E musiche, altre musiche della possibilità incondizionata, in tutti gli ambienti della vita soggettiva e collettiva
Perché i luoghi dell'esistenza smettano d'essere luoghi comuni. E in sintonia con le intensità di cui vibra il suono, gli ambienti funzionino come conduttori di metamorfosi nell'immenso patchwork della trasformazione.

Documento inedito

Music for Fiat

di Giovanni Agnelli

Quello che segue è la bozza di una «Lettera agli azionisti» redatta da Gianni Agnelli e da un ignoto staff di ricercatori Fiat nelle settimane scorse, sul tema degli ambienti di lavoro e, in particolare, della musica di fabbrica. Per una sorta di «faida interna» non è mai stata pubblicata e l'intero progetto di cui si tratta è stato per il momento accantonato.

Riccardo Bertoncelli

In un dossier di recente pubblicazione («Sulla estetica della fabbrica: nuovi studi sui luoghi di produzione»), il Club di Roma ha sollevato il problema della conformazione dei luoghi di lavoro in relazione allo sviluppo industriale e ai rapporti tra lavoratori e aziende negli ultimi vent anni del secolo. Tra le numerose argomentazioni contenute nel documento, han destato particolare interesse quelle relative all'introduzione di apposite «colonne sonore» per i centri di produzione con determinate caratteristiche. Il documento del Club ricorda bene come esperimenti simili siano condotti, da anni ormai, in diverse aree industriali dell'Occidente. A Fairbanks, Alaska, la Shell irradia da tempo «fasce sonore differenziate» nei recinti di lavoro dei suoi campi petroliferi là situati; la diffusione è regolata da un computer programmato a seconda della situazione metereologica della regione. A Tucson, Arizona, la General Motors accompagna da qualche mese il lavoro delle maestranze di una locale officina meditante irradiazione di «musica country and western neutralizzata» **(1)**. In entrambi i casi (e altri esempi si potrebbero portare), lo scopo prefissato è stato raggiunto: aumento della produttività, notevole riduzione della conflittualità aziendale, miglioramento dell'immagine societaria. Sulla scorta di questi dati e muovendo dall'esplicito invito contenuto nel dossier «a intensificare gli studi per una "musica della fabbrica", per dare creativa soluzione al problema degli ambienti di lavoro», la FIAT ha deciso di dare inizio, con la primavera prossima, a una serie di esperimenti di «sonorizzazione» in alcune sedi del Nord e Centro Italia. A ciò stanno lavorando, da mesi, alcuni ricercatori della Fondazione Agnelli, oltre a un gruppo di dipendenti dell'azienda, appositamente riuniti in un Dipartimento Progettazione Musica.

Vogliamo dare qui una «traccia» del lavoro seguito fino ad oggi notando come, naturalmente, i dettagli dell'operazione potranno essere definiti solo una volta giunti allo stadio finale del progetto. Le esperienze citate di Fairbanks e di Tucson, con la possibilità di «variare» la musica a seconda di certe condizioni, «neutralizzandone» altresì la fruizione, costituiscono il punto di partenza prescelto; lo scopo è quello di elevare la produttività e di migliorare il rapporto fra lavoratori e azienda, introducendo una «variabile estetica» nel contesto della produzione. Per questo motivo, è stato accantonato un progetto basato su alcune esperienze occorse nei mesi scorsi in alcuni supermercati americani. Nei luoghi in questione, sono stati installati altoparlanti che diffondono musica «di facile ascolto» combinata con «messaggi in codice», destinati al subconscio dei clienti, con generici richiami all'onestà e al puntuale pagamento della merce asportata. Il successo dell'operazione (i furti e le contestazioni in generale sono diminuiti in maniera considerevole) hanno spinto taluni a caldeggiare l'adozione di un simile metodo anche in relazione alla «musica in fabbrica», combinando le «fasce sonore» prescelte con slogans vari per un maggior impegno sul luogo di lavoro. È nostra opinione che una simile impostazione del problema potrebbe danneggiare irrimediabilmente il progetto nel suo insieme; si pensi, anche solo, alla polemica sindacale che certo ne seguirebbe e si valutino i riflessi negativi in relazione all'immagine della azienda. Per altra via, si è rifiutata anche l'idea di una «colonna sonora» basata sui «rumori dell'epoca presente», con particolare riguardo al tema scottante del terrorismo. Siamo dell'avviso che «un collage di voci del terrorismo, telefonate spari deflagrazioni e quanto altro materiale sonoro attinente» (questa la formulazione prospettataci da un gruppo di lavoro del DAMS, cui il problema era stato sottoposto) possa riuscire nocivo al bene primario del **relax** di chi lavora e comunque non interessante ai fini di quella "ricerca di prestigio" che è scopo non ultimo della ricerca».

Pensiamo invece, tirando le somme, a una «musica discreta» (questo il termine tecnico, nel campo della linguistica musicale), non clamorosa, con ritmo particolarmente rallentato, che sappia instillare in chi lavora quel sentimento di tranquillità spirituale che riteniamo importantissimo per una corretta impostazione del rapporto di lavoro. Lo stabilimento-tipo da «sonorizzare» consterà di alcuni capannoni adibiti a officina, separati da ampi cortili, e di una palazzina a più piani, con gli uffici dirigenziali. Immaginiamo la musica anche negli spazi esterni, ad **abbracciare** i luoghi di lavoro; sarà un fascio compatto di impulsi elettronici, quasi un «vento sonoro», che muterà di intensità e di timbro con il variare delle condizioni metereologiche (p.e.: pioggia=alte frequenze, inspessimento della trama sonora; neve=medie frequenze, rarefazione).

All'interno, si porrà subito il problema dei reparti ad alta rumorosità. Pensiamo sia utile, almeno per i primi tempi, a titolo sperimentale, procedere a una **contaminazione** tra i suoni dell'ambiente e quelli della «colonna» musicale prescelta, che naturalmente in questo caso andrà diffusa al massimo volume; ciò per scuotere gli addetti alla lavorazione da un qual «torpore sonoro», stimolandoli a un rapporto nuovo con la realtà circostante.

Negli altri reparti, invece, il livello di diffusione della musica dovrà essere estremamente contenuto. Si tratterà di semplici temi armonici, ripetuti variandone la successione; è auspicabile che i brani così composti sfuggano alla logica dell'«orecchiabilità» in senso consumistico, per evitare distrazioni nocive. Lo stesso vale per la dinamica dei pezzi; non è intenzione della FIAT allestire dei «padiglioni di ricreazione» (dove, magari, si lavora **anche**) né siamo convinti che il ballo possa essere di giovamento, in questo momento storico, all'industria italiana.

La parte più ambiziosa del progetto riguarda la palazzina degli uffici. Resterà ferma la scelta di una musica sommessa, di «pigro ascolto»; il ritmo, tuttavia, verrà regolato, su ogni piano, a seconda dell'affollamento, mediante sensori appositi all'ingresso e collegati al **computer** che controlla l'emissione sonora (tanto maggiore l'affluenza, più intenso il ritmo). In questo caso, si preferiranno timbri acustici a quelli elettrici, per una giusta differenziazione del lavoro impiegatizio da quello operaio; ogni piano avrà un suo timbro (un suo «colore musicale»), sfumatamente diverso dagli altri. Pensiamo a una sequenza graduata del genere; contrabbassi, ottoni, **marimbas,** ancie, violini, dal primo all'ultimo piano, sempre mantenendo eguale il tema sonoro.

L'«esperimento musica» in questione intende essere il primo soltanto di una serie di interventi in relazione agli ambienti di lavoro della FIAT. In tempi più lunghi, è nostra intenzione riconsiderare l'intera problematica dei colori in fabbrica, convinti in questo senso dall'eccezionale esperienza della Toyota in alcuni suoi stabilimenti filippini **(2)**; senza dimenticare, sempre nel nome di quella «nuova estetica dei luoghi di produzione» di cui all'inizio, le ricerche sugli aromi che alcuni borsisti della **Rockfeller Foundation** stanno compiendo da qualche tempo in diversi istituti di credito degli Stati americani.

Fiat
Il presidente
Avv. Giovanni Agnelli

(1) Per «musica neutralizzata» s'intende ogni materiale sonoro «trattato» con particolari intermissioni di frequenze. Secondo il procedimento più tipico, il fruitore di «musica neutralizzata» rileva, a livello cosciente, una massa indistinta di suoni; nel subconscio, egli recupera invece il senso complessivo del discorso musicale. Ciò comporta il **relax** dell'ascoltatore senza problemi di distrazione o comunque di «fatica cerebrale» nella fruizione»

(2) Si veda il c.d. «rapporto Oshiba», pubblicato con il titolo di **Due prospettive del rosso,** sul volume del 1° semestre 1979 dell'**International Industries Journal**

BANDE!

di Stefano Benni

I gravissimi incidenti con decine di morti al Bowie Memorial di lunedì scorso sono l'ultimo atto di una serie di episodi che quest'anno, ha visto ormai la guerriglia tra bande musicali trasformarsi in una vera e propria guerra. I fatti di lunedì erano in larga parte largamente temuti, se non prevedibili. Trentamila persone erano confluite al «David» di Roma, dove la casa discografica di Bowie aveva programmato sei ore di filmati, e la presentazione di un robot Bowie perfettamente funzionante, che avrebbe cantato anche alcune canzoni in play back. Tutto era iniziato regolarmente, anche se prima del concerto alcune bande soffici (considerati i più moderati dei rockers), passando per il Pincio, che come è noto è zona di bande disco e mistici Dylaniani, avevano pestato alcuni giovani vestiti in bianco e distrutto un busto di Joan Baez. Dopo le prime tre ore di spettacolo, si è cominciata ad avvertire una certa tensione tra il pubblico. Sul palco è infatti salito l'impresario di Bowie, Dave Crime, che ha voluto ricordare, mentre alle sue spalle passavano una serie di impressionanti diapositive del corpo straziato del cantante, la atroce fine di David Bowie, rapito e decapitato al termine di un concerto dai Destrojed Citis, la banda di rockduro più feroce di Londra che lo accusava di essersi venduto al mercato. A questo punto dalla zona del concerto dove erano accampati i rockers duri e i punk, è partita una serie di fischi e insulti. Come è noto, i punk asseriscono che l'omicidio di Bowie fu in realtà opera di provocatori pagati dalla casa discografica, che si era resa conto che solo una morte violenta avrebbe potuto risollevare la vendita dei dischi di Bowie, in declino del 34% in soli due anni. Ci sono stati i primi scontri.

Ma è stato quando sul palcoscenico è apparso il robot di David Bowie, perfettamente somigliante, che la tensione è salita a limiti insopportabili.

Alla prime note di «Ziggy Stardust» cantata dal robot un centinaio di soffici si è lanciato contro il settore punk, i soffici erano appoggiati anche da alcuni presleyani armati di punte elettriche e da estremisti jazz e dodecafonici. In questo scontro ci sono stati i primi sei morti. All'uscita, mentre tutto sembrava rientrato nella normalità, un gruppo di soffici ha provocatoriamente intonato «Where are the Ramones gone», la canzone che i roxy music dedicarono ironicamente ai punk il giorno che tre dei quattro componenti del gruppo dei Ramones furono linciati da una banda di Classici Mozartiani, a Monaco di Baviera. Da parte dei punk sono partiti colpi di electron e di pistola: ci sono stati altri tre morti. Gli scontri sono proseguiti poi per tutta la notte. Cinquanta hard rockers hanno invaso una sala dei classici a Monteverde durante un concerto di Ciaikowsky uccidendo due violinisti e un oboe. Ai Parioli, bande di mistici Dylaniani e Bianchi melodiosi si sono scontrate con alcuni gruppi disco dopo che la radio aveva dato la notizia che l'ultimo disco dei Pooh aveva scavalcato per seimila copie nell'hit parade Leon Grant, leader dell'ala dura del disco.

È stato a questo punto che sono successi gli incidenti più gravi.

Circa duemila rockers provienienti da sette tra le bande più feroci della periferia (Iggies, Bologna dura, Morrisons, Attica blues, Villon, Demetrio Stratos e i gruppi femminili Mama Bea Van Hagen) insieme a Pattismithiani dissidenti e a reggae di sinistra hanno attaccato l'albergo Cavalieri Hilton, dove era alloggiato Bob Dylan in attesa di esibirsi per il consueto concerto vaticano di Pasqua.

Alla notizia dell'arrivo delle bande la polizia ha fatto in tempo ad arrivare, ma già l'albergo era difeso da tremila uomini armati della casa discografica di Dylan, più quattrocento Melodiosi e classici, e centinaia di disco armati di effetti nebbia e laser a lunga gittata. C'è stato un violento scambio di slogan, poi lo scontro è stato durissimo, ed è stato interamente trasmesso in diretta dalla tivu della CBS, per ben due ore. La musica assordante e i colpi di laser colorato hanno reso sì che lo scontro fosse visibile da vari punti della città. Il bilancio è stato tremendo: ventisette morti e centinaia di feriti. Quanto tutto sembrava finito, l'ultimo grave incidente: alcuni rockers sono passati davanti alla sede del «Keith Jarrett» dove si radunano i jazzmen moderati, gridando «venduti» e «vigliacchi» per non aver preso posizione nella battaglia. I jazzmen sono usciti alle finestre sparando. Altri sei morti. Finalmente, verso le quattro, la normalità è tornata. L'ellepi della nottata, che si chiamerà «la notte che vendicarono Bowie» sarà disponibile entro la fine di ottobre. Le prenotazioni superano i 2.000.000 di copie.

David Bowie

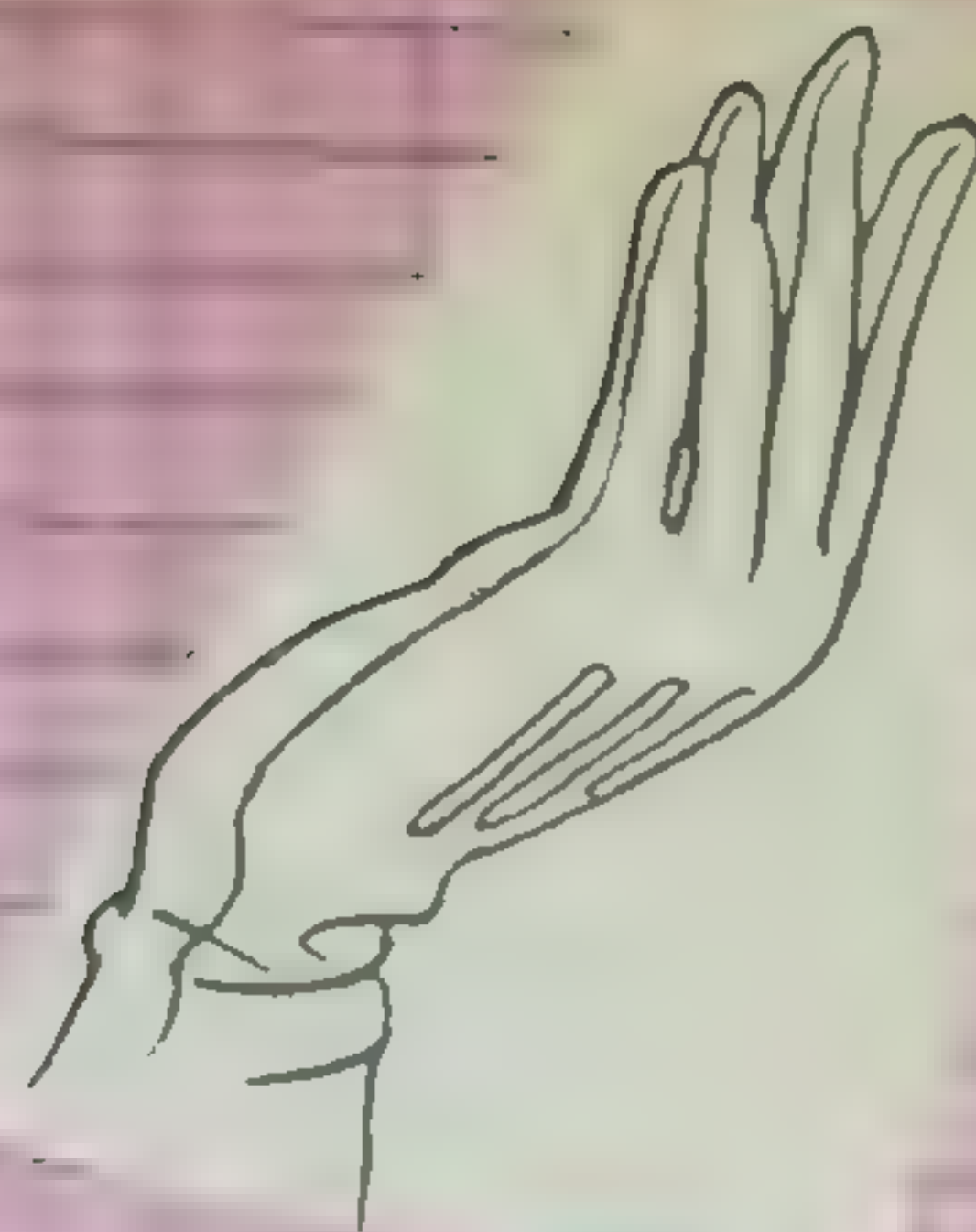
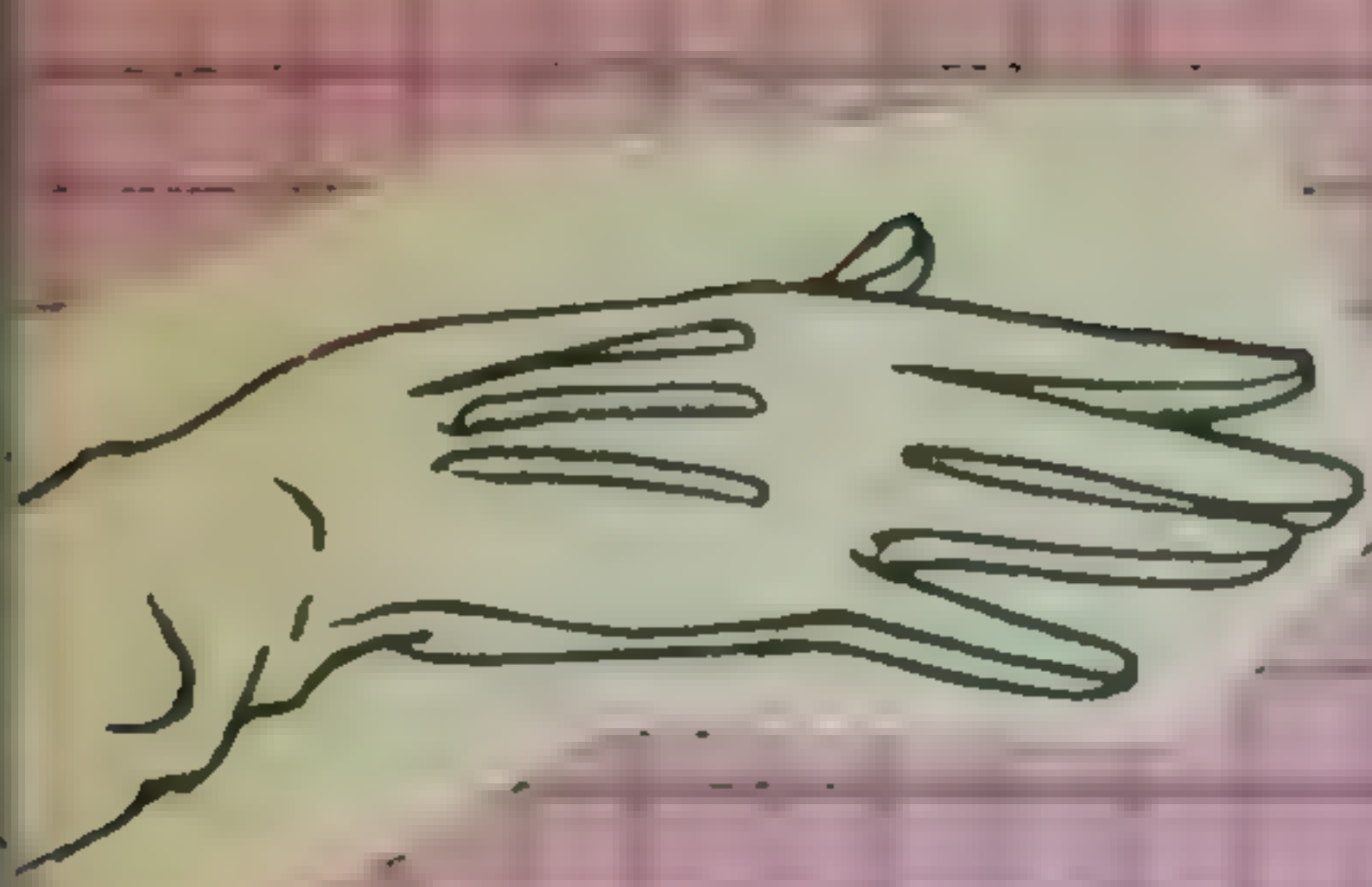
Una Vita

1. L'iniziazione. Leopoldo Von Sacher-Masoch conosce per la prima volta i piaceri del sesso quando l'avvenente «zia», la contessa Sobol, lo imprigiona in camera da letto, legato mani e piedi, percuotendolo a sangue con una verga. Ha diciott'anni. Un po' più giovane Bowie, quando scopre la musica («il potere della musica») per il tramite delle anche di sua cugina, che balla al suono di Elvis Presley, «Hound Dog».

2. Un Bowie sbagliato: quello di «Love You Till Tuesday», degli anni giovanili, quando fa il **balladeer** con aromi romantici, riuscendo stucchevole. I testi, gli arrangiamenti non «mordono», l'immagine è antipatica; una maldestra copia di certo Dylan coi riccioli, quello di «Blonde On Blonde». A un concerto londinese, fine anni '60, troverà alcuni impertinenti **skinheads** che lo contesteranno, gettandogli mozziconi sul palcoscenico, in segno di disprezzo. Il fallimento lo umilia e pesa sulla carriera. Quando scriverà «Space Oddity», dovrà far lunga trafila prima di ottenere spazio discografico. «Più facile forse intraprendere un viaggio nello spazio che trovare chi te ne pubblica il resoconto», gli scapperà detto.

3. Se la voce dello Zimmerman è «sabbia e colla» («Song For Bob Dylan»), quella di Bowie? Cristallo forte e ben temperato, che ha vaga oscurità in lontananza. Un vino di stoffa morbida: ma non sai dire da dove venga certa nobile asprezza (il **goudron** degli artisti di razza!).

4. Lindsay Kemp: «Io ho insegnato a Bowie a liberare il suo corpo. Ancora prima che c'incontrassimo, Bowie e io sentivamo il bisogno di lavorare insieme. Io mi identificavo con le sue canzoni, lui, seguendo i miei spettacoli, si identificava con le mie; canzoni del corpo, voglio dire, mentre lui usava quella voce meravigliosa. Io gli ho insegnato a praticare l'eccesso, con la voce così come con il corpo, e l'importanza di essere bello, che va di pari passo con il suonare bene? Il mimo usa i gesti per esprimere la sua naturale bellezza; Bowie lo ta con la voce».

5. «Space Oddity» è un valzerone orchestrale al sapor di **kitsch**, con due soldi appena di suggestione; buona parte del repertorio del primo Bowie si attesta a quel mediocre livello. In epoche di grande vitalità rock, difficilmente l'artista attingerebbe ai vertici della **superstardom**; ma siamo sul crinale fra due decenni, al punto-chiave della civiltà giovanile (apparirà infine, come sarà l'«evo nuovo»?) e alle folle disorientate bastano quelle ambigue melodie che un critico malevolo dirà «ricche di stile, senza significato alcuno».

Un Elton John, per dirne uno della stessa leva, quanto più talento musicale o capacità, anche solo, d'indovinare il «desiderio sonoro» di chi ascolta! Ma Bowie ha tesori e tesori dietro il **pick-up** della chitarra; nello stesso tempo, egli sa essere amico particolare, profeta, «meteorologo» dei tempi nuovi, personaggio mitico. Accende la fantasia con i suoi testi eleganti che dicono i mai detti Andy Warhol, Kalhil Gibran, Georges Braque, intuendo una nuova canzone d'autore per la nuova epoca rock e un pubblico diverso che non le ragazzine urlanti con la testa fra le mani. Pillole di cultura per l'«aristocrazia di massa» che va a emergere: e il puntuale richiamo, minaccioso suggestivo, a un **brave new world** cui la gente presto si abituerà, **life on mars** astronavi uomini-macchina. Dice: «Non so dove andremo, in che direzione, ma credo che con la pillola, con la banche dello sperma e situazioni del genere le cose stanno mutando drasticamente. Il mondo assume forma nuova; o ne prendiamo atto o siamo destinati a diventare relitti viventi».

6. Il Bowie per collezionisti spunta prezzi da capogiro. Cercano «Liza Jane», di Davey Jones and the Kingbees, nastri dei Lower Third, 45 giri per la Pye, un vecchio «singolo» in lingua italiana (**Ragazzo Solo, Ragazza Sola**) e altri esercizi del genere, francese & tedesco. Comprano la preistoria del mito Bowie, le futilità, l'«innocenza»; i più scaltri opporranno quei «peccati di miseria» alle virtù dell'artista perfetto, come un esorcismo.

7. «Pin Ups» è il disco del tempo andato, della memoria onirica. Prima di metter mano a «Faithfull», Todd Rundgren beve un «elisir di giovinezza» per tornar fresco e aitante in quel del '67, fingendosi ora Bob Dylan ora Jimi Hendrix ora John Lennon; la ricostruzione perfetta di timbri, ritmi, emozioni **originali** garantisce la finzione. Bowie sa bene di vivere in altra epoca, quell'inganno non gli interessa; può essere piacevole, però, addormentarsi e lasciare affiorare, nel sogno, parole e suoni di quella stagione favolosa. Sullo schermo dai colori incerti, dunque, «I Wish You Would» acquisterà dolcissima grazia lieve, e una «See Emily Play» percorsa da magica brezza, interferenze e rumori, più ancora che nella mente di Barrett.

8. Il Bowie che torna alle scene dopo i progetti di abbandono, 1974; il rock è la sua medicina. Sveltire il suono, così la ricetta, corromperlo, piegarne il trepido sorriso a ghigno indifferente, a grandi velocità ritmiche! Sul palcoscenico del Tower Philadelphia, la dose è sbagliata e causa quasi una crisi di rigetto; ma poi soggiorni a Berlino e New York, l'incontro con Eno, l'amicizia con Fripp. La «terapia» si definisce, progressivamente.

Così oggi abbiamo nelle orecchie: sinistre melodie metallo & neon, «quadriglie atomiche» fino all'ultimo respiro, strazianti segnali «dal mondo di domani». La musica porta i colori dell'eccesso e della paranoia, del cinismo e degli occhi vuoti, raccolta impietosamente dalle strade del mondo; batte batte fino a svenire, brucia di febbre, si consuma, si smarrisce. Per il musicista che ha sospeso ogni giudizio, l'**ambiguità** non è più scelta ma destino; tendere l'orecchio al potente disordine del mondo è renderne conto, fino a che regge il cuore. (Quando poi cala il vento, certe delicate, indecifrabili armonie! «Warszawa», «Neukotin», senza principio o fine, né ballare né sognare. È la voce dell'**inutile** che si appresta a distruggere Babele; che gran virtù, sentirla!).

9. «Morte — gli ultimi, rari cadaveri in via d[illegible] putrefazione giacciono sulle grandi arterie [illegible] perte di fango — tapparelle alzate al [illegible] rance Building — dall'alto di Poachers H[illegible] rossi mutanti guardano verso Hunger City, g[illegible] occhi immobili — non più grandi ruote — pulc[illegible] grandi come topi succhiate da topi grand[illegible] come gatti e diecimila umanoidi divisi in piccole tribù che bramano la vetta degli s[illegible] grattacieli — come mute di cani, all'ass[illegible] delle vetrate che danno su Love Me Avenue...».

Un Bowie così lucido da sembrare apocrifo, che scruta bene il futuro con l'unico occhio che il destino gli ha concesso. È il 1974, anno non sospetto, e il Nostro intuisce la **no wave** e il profumo di sangue di cui vorrà imbellettarsi il rock che aspira a essere **ultimo**. Scrive bene: «This ain't rock and roll: this is genocide».

Riccardo Bertoncelli

Bowie il visitatore

In «Rocky Horror Picture Show» disordine godimento sregolatezza e sfrenatezza importate dal pianeta Bisesso si diffondono sulla terra. La vita che eccede, l'eccesso vivente sta tutto lì, nell'intensità del desiderio. Ma poi Riff Raff uccide il dolce travestito del pianeta Bisesso, il castello-astronave ritorna lassù nel cielo, e di quell'esperienza eccessiva non resta che una labile traccia poco più che un ricordo.

È il tema del Visitatore.

Da Rocky Horror a «L'uomo che cadde sulla terra» nella deriva culturale rock troviamo, ossessivo, questo tema. Colui che proviene da un luogo assolutamente «altro», in cui funziona un altro sistema di semiotizzazione, (o infiniti altri), infiniti altri codici, infiniti altri linguaggi. Il Visitatore è l'estraneità totale, irriducibile com'è al mondo, alla realtà metropolitana che pure comprende e vive profondamente, in perfetta sintonia. Il visitatore è la quintessenza della dimensione metropolitana, proprio perché la condizione metropolitana è estraneità ad ogni condizione e disponibilità ad attraversare (ad essere attraversati) da ogni condizione.

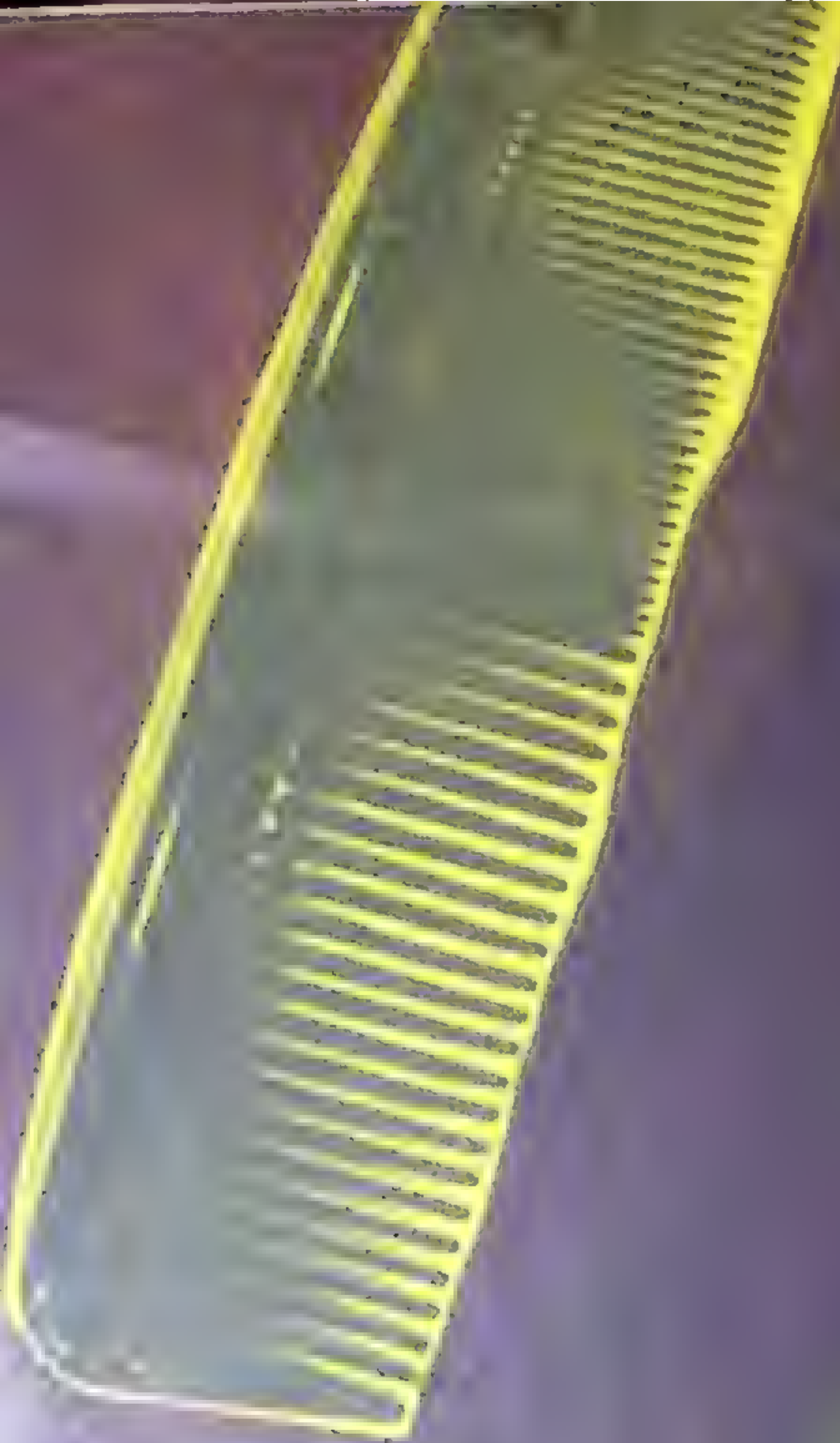
La condizione del lavoro astratto, insomma, del lavoro senza qualità senza differenze e senza particolarità personali a cui si è insieme completamente interni e completamente estranei. Allo stesso tempo il Visitatore è portatore di un'infinita ricchezza conoscitiva, di un'illimitata potenza tecnologica. David Bowie è Mister Newton.

Disinvoltura, distacco ed estraneità sono quindi giocate dentro la dimensione metropolitana per cogliere la unilateralità di ogni ruolo, di ogni destino, traiettoria individuale, e la immensa superiorità che la deriva individuale contiene rispetto alla socializzazione.

David Bowie Mister Newton arriva sulla terra con la forza dell'illimitata potenza della conoscenza: non è solo il desiderio sfrenato ad eccedere il mondo esistente, come in Rocky Horror, è anche la potenza illimitata della intelligenza.

David Bowie Mister Newton può far crollare in pochi mesi IBM e Dupont, RCA e GM, ITT ecc... ed investe tutto per poter finanziare un programma di ricerca con cui trovare il modo di tornare sul suo pianeta, dove lo attendono la sua donna e i suoi bambini, per portare a loro l'acqua, che nel suo pianeta è ormai esaurita, e sulla terra abbonda al punto che loro, laggiù, lo chiamano il pianeta acqua. Ma quando si tratta di partire, di tornare al suo pianeta disidratato per salvare i suoi figli, la CIA glielo impedisce, lo arrestano, lo studiano, lo incarcerano, con i raggi X fissano i suoi occhi impedendogli di vedere il suo pianeta.

E per lui, struggente uomo della metropoli, l'unico modo per comunicare con quell'universo «altro», che è il suo lontano pianeta, è spedire (attraverso le onde elettromagnetiche interplanetarie, attraverso la musica incisa sul disco «The Visitor») l'ultimo disperato messaggio, l'addio a chi avrebbe potuto vivere una vita infinitamente dolce e ricca e che la bestialità del potere e dell'esistenza costringe ad una infinita miseria e ad una morte protratta per tutta la vita.

C. Berti

ARIA

Mensile di Cultura e Attualità

Certa gente andrà in bestia

APOCALISSE

Scenari

DEVO

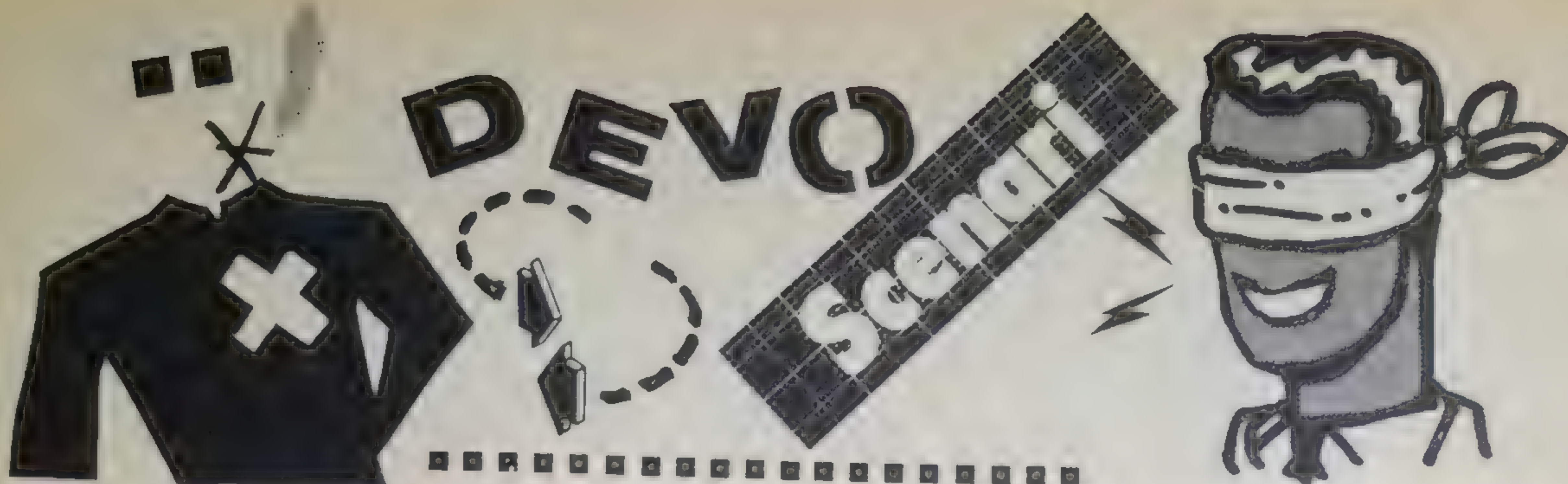
Felicità è una tuta gialla

Devo è un idea molto furba per mettere su un gruppo di rock. Furba e ben riuscita. Cinque ragazzi al disotto dei 28 anni che si presentano in scena con tute gialle di plastica che assicurano di aver comprato al supermercato, si divertono a strapazzare «Satisfaction» con tanto di rock alieno e robotizzato, affermano di aver scritto loro il brano nel 1977 e che gli Stones lo hanno ripreso nel 1965, che realizzano filmati dal piglio surrealista, sono sicuramente un boccone prelibato per qualunque casa discografica.

D. «Avete avuto problemi con le case discografiche o il vostro aspetto estremamente vendibile ha facilitato le cose?»

R. «Tutti quelli che vogliono pensare hanno dei problemi con le case discografiche. Pensa che il nostro primo produttore esecutivo era uno che ci ripeteva sempre: 'Non mi importa delle vostre idee né della vostra musica, voglio che facciate vendere dischi'. Ora è uno dei dirigenti di una delle più grosse compagnie americane. Le case discrografiche vogliono solo i soldi, non rispettano i musicisti e il loro lavoro.

DEVO

Scenari

C'è un conflitto di fondo tra l'essere un musicista e il lavorare nell'industria discografica, perché questa non promuove arte o informazione ma lavora solo per soldi. Molti gruppi non decidono nulla di quello che fanno, di come si vestono, di quello che dicono e suonano, perché pensa per loro la casa discografica. Ma allo stesso tempo le grandi compagnie sono necessarie perché non c'è nulla che le possa sostituire».

Devo è una band americana che nel suo modo di essere conferma la propria nazionalità ma che nel suo modo di esistere cerca di negarla. Lo spettacolo della de-evoluzione è carico dei dettami dello spettacolo americano ma il modo di attuazione del programma di questi cinque ragazzotti dalla fantasia sfrenata sottende un organizzazione diversa.

D. «La vostra immagine è indispensabile alla vostra musica?»
R. «No, ma io penso che funzionino insieme. Poi non credo che ci sia un gruppo che non ha una sua immagine specifica. Anche vestire in blue jeans può essere un segno distintivo, con la differenza che in blue jeans ci sono milioni di persone e con le tute gialle solo noi cinque.
Noi vestiamo così perché cerchiamo di avere un'immagine unitaria. Crediamo che sia necessario nel mondo e soprattutto in America, dove la gente tende ad essere sempre più individualista e separata e non fa nulla con gli altri, tende a difendere e controllare il proprio territorio, dimostrare che siamo un'unità che lavora collettivamente, non individualmente e che la musica che facciamo è un prodotto collettivo. Devi capire che noi siamo un gruppo americano e che viviamo questa situazione di separazione individuale più fortemente di voi. È un grosso problema soprattutto per l'energia, ad esempio. Se l'America non funzionasse come ora, divisa in corporazioni che curano solo i loro interessi, ma funzionasse collettivamente, lo spreco di energia sarebbe minimo. Il mondo è limitato sia come spazio che come risorse e se non c'è un controllo collettivo andiamo incontro alla catastrofe. In America si è arrivati a combattere davanti alle pompe di benzina e questo è molto triste».

Devo vuol essere un'unità e i cinque autori della pantomima hanno un aspetto tale da garantire l'intercambiabilità dei personaggi senza che nessuno si accorga del trucco. Ne fanno fede le foto promozionali del gruppo che, a ben vedere, mostrano diversi individui che Devo non sono, così abilmente camuffati da sembrare effettivamente i componenti del gruppo.

D. «C'è chi vi ascolta perché si diverte, chi vi ascolta invece più seriamente. Qual'è il modo giusto per intendere Devo?»
R. «Io penso che la gente dovrebbe ascoltare tutto con coscienza. La maggior parte della gente non lo fa perché non è cosciente, non sa nemmeno quello che fa nella vita, e si comporta come un automa. E questi, forse, ascoltano Devo solo perché c'è del ritmo e possono saltare su e giù o perché gli piace il suono del sintetizzatore. Ma che cosa gli si può dire? Sono stati educati ad ascoltare la musica in questo modo. Se la gente riesce a vivere superficialmente, ascolta anche superficialmente».

Tutto nell'esistenza dei Devo ha sapore di programmazione e nulla pare lasciato al caso. Anche quel poco della propria immagine pubblica che non è stato deciso da loro, sembra sia stato messo lì con una ragione, come ad esempio in nome della città dalla quale provengono, Akron, che facilmente richiama alla memoria le lontane galassie dove Superman ebbe i natali. Ma se con loro non si parla di de-evoluzione si possono trovare le crepe della loro proclamata neutralità.

D. «Dietro la new wave esiste un movimento politico, sociale? La vostra musica ha dei motivi politici?»
R. «La nostra musica è per forza di cose politica, come lo è tutta la musica, perché ogni caso è politica. Tutta la musica è politica, nel senso che rappresenta un'idea, una posizione. Così anche i Knack sono politici perché rappresentano la volontà di essere stupidi e la disco quella di essere condizionati».
D. «E la vostra musica cosa rappresenta?»
R. «Noi non rappresentiamo gioia o infelicità perché non rappresentiamo emozioni né vogliamo promuoverne, perché pensiamo che le emozioni sono il lato peggiore dell'uomo: per le emozioni si arriva ad uccidere e spessissimo si fa del male. Noi siamo impegnati a dare informazioni, a promuovere la responsabilità affinché la gente sia conscia delle proprie azioni, affinché sappia come fa per sé e per gli altri. Un personaggio che nel rock è offensivo e pericoloso è Ted Nugent. lui promuove la stupidità, insegna ad essere principalmente dei consumatori individuali. Questo è un classico dell'America, dove libertà [illegible] usare droghe, poter mangiare pessimo cibo, poter inquinare la c[illegible] poter essere stupido. Questa è l'avventata visione della libertà che c[illegible] in America.
Per questo siamo interessati molto a lavorare all'estero».
D. «Dove vi piacerebbe suonare?»
R. «In Cina, fare un concerto a Pechino. La gente lì, come in Giappo-ne dove siamo stati due settimane, vive le cose collettivamente, è fiera di far parte di qualcosa che è più grande delle singole individua[illegible]. Non come in America, dove tutto è basato sul fatto che tu devi essere il numero uno, tutto è separato e basato sull'individualità. La gente non vuol crescere, non sa di poter crescere, il sistema non vuole che la gente pensi. In America ad esempio nel mercato della droga ci sono più soldi che nella più grossa fabbrica americana. Bene, il governo non ferma la droga perché questa fa dormire la gente, la annebbia mentalmente, così da trasformarli in lavoratori-consumatori passivi, pronti per essere condizionati dai mass-media e dal potere. Non c'è protesta in America perché c'è il televisore a colori, la droga, i soldi, così la gente si crede felice e non pensa.»

Devo ha un'immagine robotizzata, che fa supporre un rapporto tutt'altro che problematico con la tecnologia.
Eppure se il loro primo album era un bel catalogo di suoni secchi e scontrosi, la rappresentazione del reale estremizzato, come insegnano tutti i buoni manuali della provocazione, costruito sullo scherzo tagliente della maschera che fa finta di nascondere, il loro secondo album si impantana spesso nelle maglie del suono dei troppi aggeggi elettronici, dei sintetizzatori e degli effetti, dimostrando, quindi, maggiori problemi nel loro rapporto con la tecnologia.

«Noi pensiamo che avere paura della tecnologia sia stupido.
La tecnologia è il riflesso del pensiero dell'uomo, di quello che ha potuto creare. Quelli che hanno paura della tecnologia dovrebbero aver paura di quello che hanno dentro, della loro natura perversa che può usare male la tecnologia».
D. «C'è stato in America un grosso concerto antinucleare, perché voi non avete partecipato.»
R. «Perché è stupido essere contro le centrali nucleari, così come esserne a favore. Non sono le centrali ad essere pericolose ma chi le costruisce, chi le controlla, chi le usa, cioè l'uomo. Il problema è della natura umana, non della tecnologia».
D. «Che differenza c'è tra stupido e de-evoluto?»
R. «Stupido è chi fa le cose senza pensare. Devo è essere stupidi con coscienza».

Devo ha un futuro e degli obblighi da rispettare. Così anche se non ascolteremo mai i sessanta brani che hanno già eliminato dal loro repertorio, né i nastri in cui Iggy Pop canta i loro brani con Brian Eno al sintetizzatore, speriamo che i cinque ragazzotti amanti di Fellini e soprattutto del **Satirycon**, gettino alle ortiche il produttore Ken Scott, insistano sulla strada della de-evoluzione senza inseguire il suo contrario, e con il loro futuro satellite che irradierà trasmissioni atte a deprogrammare l'uomo e il loro ufficio per mutanti felici non abbiano più a cantare la somiglianza dell'uomo con le patate, e se magari un giorno o l'altro incontrassero Goldrake speriamo che loro almeno riescano a farlo fuori.

Ernesto Assante

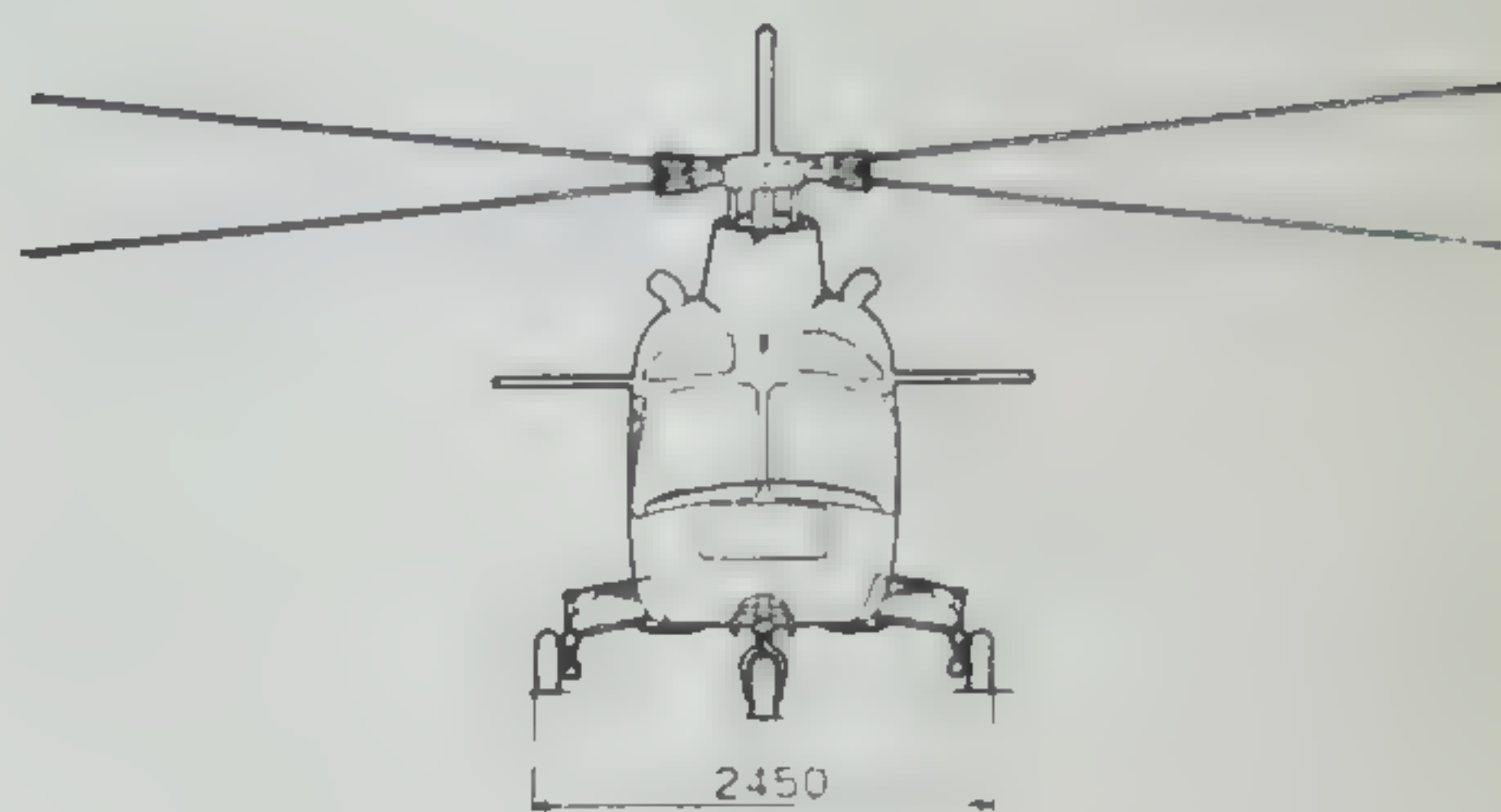
Scenari folli del Potere

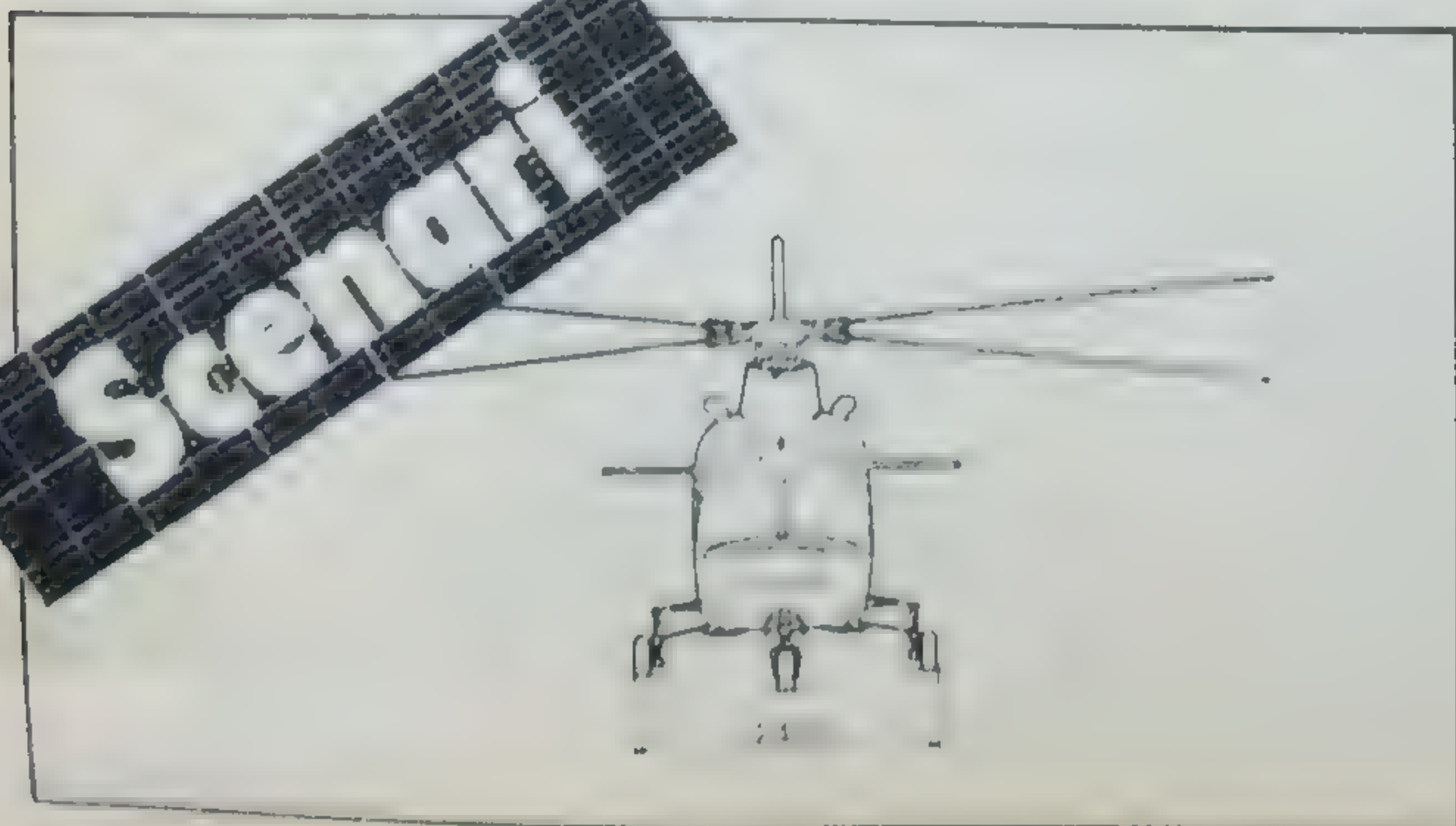
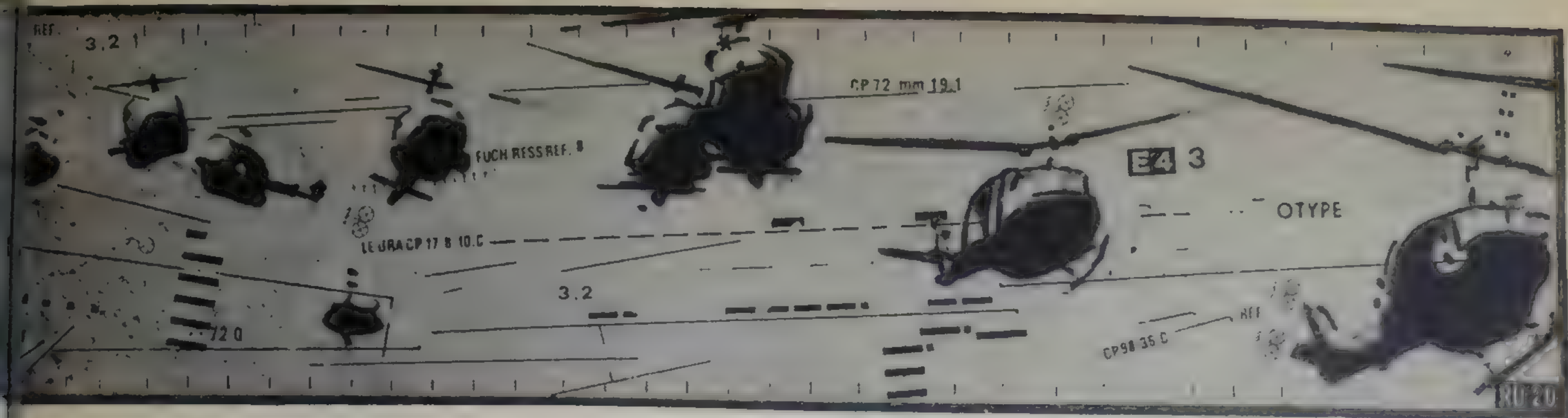
di Franco Berardi Bifo

«Io sono un'artista americana, amo Dio e il mio Paese, e spero che anche voi proviate amore per le stesse cose».
(Patti Smith).
«La pornografia dilaga nelle strade,
la droga dilaga nelle scuole
il comunismo avanza,
torniamo nella grande casa di Dio».
(Bob Dylan).

Coloro che annunciano l'apocalisse hanno avuto paura di se stessi.
La cultura dell'avanguardia europea ha sempre saputo con coraggio installarsi in un luogo di Trasgressione, perché ben fermo restava il Centro, la Norma, la Legge, ben fermo il Sistema del Mondo, la Politica, la Ragione.
Quando Herzog di S. Bellow si rivolge a Nietsche, rimpiange soprattutto questa possibilità di distruzione che gli europei sviluppano a partire dalla solida base della Ragion Politica, dell'illuminismo e dell'ordine centrico.
Ma il sistema senza centro, il funzionamento senza Ragione dello stato post-politico, della Metropoli dei frammenti che si autoregolano senza possibilità di piano né di governo — questo sfugge ad uno sguardo «politico» europeo, ma sfugge anche allo sguardo fiduciosamente pragmatico americano.
Ha un bel parlare di «balcanizzazione» dello stato americano, Christian Marazzi (vedi Magazzino, n. 2): probabilmente non c'è niente da balcanizzare, perché lo stato americano ha sempre avuto questa capacità di autoregolazione di un sistema non-centrico, e dunque non governabile. Ma questo ingenera panico, e poi una reazione ideologica nella stessa sensibilità «ottimista» della cultura di avanguardia americana. Mantra del re di maggio.
Ondata mistico-religiosa. Wave di Patti Smith, l'ultimo Dylan... mille altri segni ci fanno pensare che al funzionamento senza centro del Potere corrisponda — quando non si può avere il coraggio materialistico di assumere conseguentemente questa irriducibilità ad un centro — un tentativo (mistico, se va bene, beotamente ideologico, altre volte) di pensare che un centro da qualche parte ci sia, anche se fuori dalla Metropoli, in un luogo virtuale che non si trova su questa terra, in questo spazio di conflitto impensabile.

Scenari

2450

Apocalypse now mi pare sfuggire a tutto questo. La follia del Potere, il fatto che il potere si fonda su una realtà di follia ed è follia esso stesso, la distanza fra qualsiasi residuo di umanità, di senso, di vita e la forma compiutamente totalitaria del Potere: un discorso sul Potere metropolitano, anche se teatro di questo discorso è la giungla. Giungla-Metropoli, secondo una metafora perfino abusata. Non c'è qui nessuna morale.
Il capitano Willard è incaricato di una missione; con lui è tutta la potenza letteralmente folle dell'apparato militare americano. Una potenza di distruzione, di massacro, di sterminio.
Un esercito che esprime il livello più avanzato di perfezione tecnologica ed il livello più inconcepibile di disgregazione e di impazzimento. Un viaggio allucinante lungo il fiume che deve condurre il capitano Willard a compiere la sua missione, oltre il confine che separa il Vietnam dalla Cambogia (confine che oggi ci fa pensare a come il socialismo realizzato sia, a pieno, irrimediabilmente dentro la follia del sistema mondiale del Potere). Elicotteri che scatenano fiumi di fuoco e di bombe su un villaggio vietcong accompagnati dalla musica di Wagner amplificata.
Il capitano Willard risale il fiume con un battello ed un equipaggio che ascolta i Rolling Stones, fuma mariyuana, stermina un gruppo di pescatori su un barcone. Un membro dell'equipaggio fa il surf sulle onde, poi si fa un acido proprio mentre gli scontri con i guerriglieri si fanno più violenti.
Arriverà a destinazione soltanto il capitano Willard, ed uno dei componenti dell'equipaggio, ancora sotto l'effetto di un acido, con la faccia dipinta; gli altri sono tutti stati uccisi negli scontri che si susseguono durante il tragitto.
La destinazione è un villaggio in cui il colonnello Kurtz, eroe nazionale della sporca guerra, impazzito, ha costruito una sorta di esercito personale con gli uomini del suo battaglione nudi e dipinti a bordo di canoe, e di indigeni che tagliano teste, prendono la malaria, ascoltano la radio ed imbracciano fucili mitragliatori. Il delirio di Kurtz, che conduce ormai una guerra personale è indistinguibile dal delirio di tutta quella guerra, di tutta quella civiltà, di tutto quel mondo. Che poi è il nostro mondo, la nostra civiltà, la nostra guerra.
Un solo flash ci fa pensare ai vietcong; è il colonello Kurtz che ricorda un episodio eravamo andati a vaccinare dei bambini contro il vaiolo. Ne avevamo vaccinati sessanta.
Quando finimmo ce ne andammo. Dietro di noi, i vietcong strapparono ai bambini le braccia vaccinate dai medici yankee, ed ammucchiarono le braccia strappate».
Non c'è più distinzione fra bene e male. Solo l'orrore di questa conta-

minazione che da cinquecento anni ormai la civiltà europea produce avanzando lentamente nel mondo precapitalistico e pretecnologico. Contaminazione, folle distruzione dell'economia di villaggio in tutto il mondo, distruzione dell'immaginario, della cultura, della percezione dell'enorme maggioranza dell'umanità. La tentazione di essere Dio. Il ricordo di «Aguirre» di Herzog è netto, preciso. Lo è la stessa contaminazione di follia, a cui non sfugge né il contaminato né il contaminatore.

Aguirre avanza con il suo delirio di Potere che è il Potere reale, potere di morte, di distruzione: nave portatrice di morte, già piena di assurdo. E il contatto con l'indigeno, armato di frecce avvelenate o di fucili mitragliatori ultra-moderni, è un contatto che non risparmia.

Tutto questo deve esplodere: la razza bianca non si può salvare, nessuna ragione può più giustificare le sue azioni ai suoi occhi.

L'ideologia americana non resiste a questa esplosione, a questo venir meno della ragione del Potere; non resiste alla verità nuda e cruda che il Potere non è che gioco dispiegato di frammenti impazziti, tenuti insieme da un meccanismo astratto.

L'ideologia americana, la sinistra, la bontà dell'altra America non resiste a questa verità nuda e cruda, e ha un suo delirio mistico o religioso (come la sinistra italiana, del resto, ha avuto un suo delirio politico, non ancora del tutto finito). Da Patti Smith a Bob Dylan, che tradotti in italiano fanno Cacciari.

Apocalypse now è invece un discorso heavy sul Potere.

Il Potere non è che questo gioco folle, in esso non è né senso né centro né ragione; Il generale Kurtz è la verità di questa forma di potere. E il Potere in lui si riconosce. Willard, lo Stato Maggiore, la Politica, la Tecnologia, l'Amministrazione. Macchine efficienti della stessa pazzia. Macchine razionali dello stesso orrore. Un orrore che non conosce né un limite né un confine, né forse una fine.

La nostra generazione ha creduto, chissà perché, alle favole degli anni '60 sulla distensione. Abbiamo creduto che fosse possibile che la lotta fra le classi si svolgesse in un terreno in un certo senso pulito, non sovraccaricato dalla volontà spietata ed automatica di questo sistema di impedire ad ogni costo, a costo di ogni catastrofe, la fine del suo Dominio.

È evidente che nella crisi del movimento rivoluzionario in questi ultimi anni c'è anche questo, e forse, addirittura, questo è il fatto fondamentale, l'illusione fondamentale che è saltata per aria negli ultimi anni, di fronte alla lezione della crisi energetica o della guerra cinovietnamita, o dell'esperienza cambogiana, e poi di mille altre vicende.

La folle determinazione di un sistema disposto alla catastrofe piuttosto che al superamento di sé. La morte per fame di un numero sempre crescente di milioni di uomini, lo sterminio prevedibile e previsto di chi investe una quota crescente del reddito mondiale in tecnologia militare — questo dato che è quotidianamente sotto i nostri occhi, questo dato al cui confronto i campi di concentramento tedeschi non sono che uno scherzo da ragazzi — questo è il dato che rende, tutt'un tratto, pura utopia la maturità e la possibilità (vere, effettuali) del comunismo come superamento del lavoro e dello sfruttamento.

Ed è qui che fa tilt la razionalità europea. Non parliamo dell'ipocrisia sporca di tutti gli intellettuali italiani, luridi ed ignoranti leccapiatti, incapaci di vedere un millimetro più in là di quanto gli permette quello che resta del regime dei partiti.

Parliamo di gente dignitosa e coraggiosa, di quegli intellettuali che hanno avuto, e hanno, il coraggio di opporsi al potere, ai tempi della guerra di Algeria, come nel '68, come oggi che si tratta di opporsi alla barbarie pulita dello spazio giudiziario europeo, di Stammheim, del 7 aprile e della ferocia legalizzata della democrazia autoritaria di massa. Questa generazione è ora come sommersa, come incapace di capire quel che accade.

Costretti ad un discorso coraggioso ma perdente di resistenza: diritti dell'uomo, difesa di quel che resta della libertà civile. Costretta ad una difesa dei valori dell'umanismo e della ragione. Ma umanismo e razionalismo sono completamente sommersi, superati dalla brutalità dello stato di cose esistenti.

E la realtà metropolitana che sfugge alla Ragion Politica.

Ma lo stato, il Potere, si è trasversalizzato ad una folle velocità allucinatoria. Il Potere che non è più governo ma sistema di autoregolazione dei frammenti. Non è più Norma che governa e riduce la follia, ma puro e semplice gioco allucinatorio, dominio folle senza centralità. La tecnologia, il militare, tutto è piegato a questo funzionamento senza ordine.

Gli elicotteri di **Apocalypse now** che bombardano a tempo di Wagner, la macchina infinitamente potente che marcia tenendo insieme frammenti umani impazziti, imbarbariti, incapaci di controllo su se stessi, incapaci di distinguere fra le allucinazioni da LSD e i pericoli imprevedibili della giungla. La macchina militare che tiene insieme uomini-concegni folli con la faccia pitturata, drogati di sangue e di tensione pazzi armati, nevrotici sconnessi.

Eppure questo funziona. Funziona.

Certo, il vietcong vince, ma la macchina folle del Potere non ha smesso di funzionare, sterminio planetario. La nave di Aguirre è penetrata nel fiume, nel territorio, ed ha contaminato — col semplice contatto delle armi tecnologizzate e della velocità, della droga artificiale e dell'elettronica, dello spettacolo che porta le majorettes in elicottero in mezzo alla giungla per uno show che tenga allegra la truppa — ha contaminato la mente, il comportamento la vita di tutti quanti. La civiltà capitalistica è questo cancro.

Non c'è più salvezza quando il contatto mortale è avvenuto, quando la mortifera parola delle macchine di sfruttamento e di distruzione è penetrata nel territorio dei linguaggi; e l'ha fatto impazzire.

Il Vietnam «liberato» diventa una potente macchina militare, finanziata e spinta dai freddi assassini sovietici diventerà essa stessa forza aggressiva che invade la Cambogia, folle a sua volta di comunismo mistico, e di terrore.

La lotta di milioni di proletari, la lotta per la liberazione dallo sfruttamento — sistematicamente tradita da ogni forma politica che si è arrogata il diritto di rappresentarla e dirigerla — non ha potuto fin qui affrontare il problema nella sua forma generale: la capacità catastrofica del capitalismo, la sua capacità di distruggere le condizioni stesse dell'esistenza e dell'attività e dell'ambiente, quando il lavoro umano ha posto le premesse per un superamento della sua forma capitalistica.

È oggi, mentre la lotta operaia sembra — dopo un decennio di offensiva — destinata al minoritarismo, alla sconfitta ed all'impotenza, mentre le sinistre ed i sindacati sono ridotti ad una penosa messa in scena per nascondere, senza riuscirsi, la loro disfatta, che la questione si presenta assolutamente radicale ed immediatamente planetaria. E questo è ciò che caratterizza la condizione metropolitana.

Francis Ford Coppola

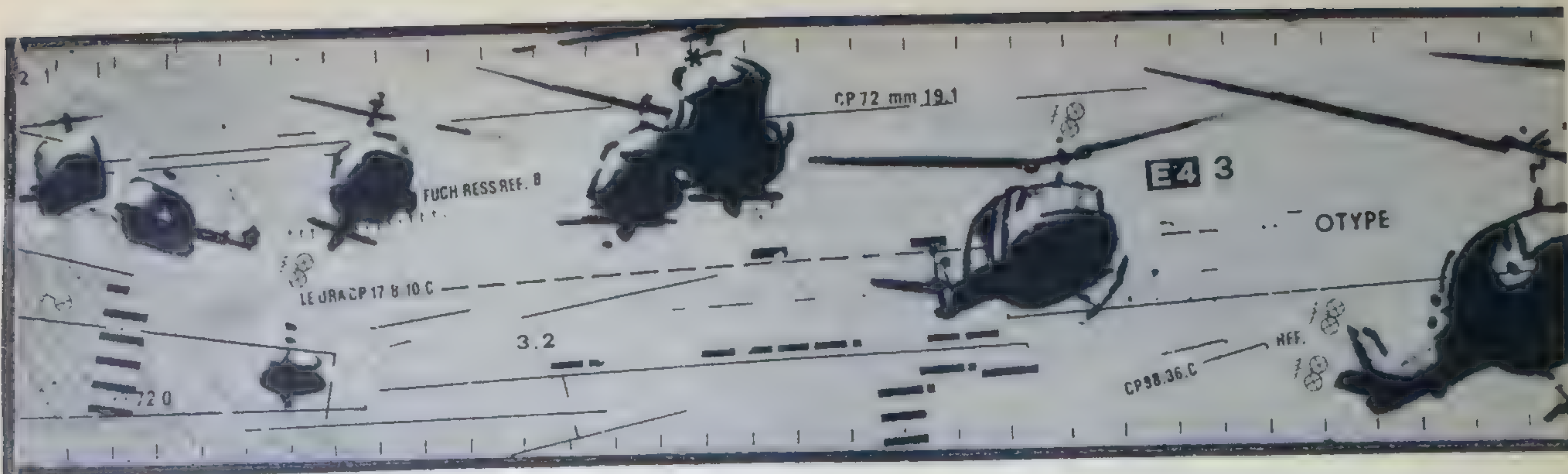
La Guerra è una specie di Cosmo

Intervista di Lise Block Morkang e David Alper

«L'idea da cui sono partito è, come nel libro di Conrad, «Cuore di tenebra», quella di un uomo che fa un viaggio straordinario per incontrare un uomo misterioso che si trova in mezzo alla giungla più selvaggia. Questo è un viaggio in mezzo alla follia ed all'assurdità della guerra americana. Il mio personaggio si sente poi sempre più attratto dalla giungla e dal suo mistero e dal suo immenso potere. Diventa chiaro che la guerra americana che dovrebbe portare la civiltà a milioni di primitivi è una questione di orrore e di crudeltà. E l'orrore e la crudeltà non finiscono nella giungla, ma si diffondono nella società americana nel suo potere e nella sua cultura».

D. «Tu vuoi dire che "Apocalypse Now" è insieme un film da 30 milioni di dollari e un film personale?».
R. «Non so cos'è la tua definizione di film personale, ma le cose che ci sono accadute nei tempi del film ed il modo in cui l'abbiamo fatto è molto informale. La guerra in Vietnam non è stata una cosa normale e perciò non volevo fare una cosa banale. Finito il film ho capito che non si trattava più del Vietnam...».
D. «In che senso?».
R. «Perché non è un film realistico. Il Vietnam è il retroterra...».
D. «Se ho capito bene non hai mai voluto fare un film sul Vietnam, un film epico, storico...».
R. «Volevo fare un film che si svolgeva durante la guerra del Vietnam e che trattava di ciò che consideravo importante. Poi mi sono trovato ad interessarmi di più alle tematiche di fondo che alle questioni storiche della guerra nel Vietnam».
D. «Vuoi dire con questo i fatti politici, o piuttosto...».
R. «No, delle questioni più fondamentali, come, ad esempio, c'è gente che è moralmente buona fa delle cose orrende».
D. «Ora che hai fatto "Apocalypse Now" hai voglia di tornare a fare i film più piccoli, più intimi?».
R. «No, no. Penso che "Apocalypse Now" per me è una linea di demarcazione. Non so se fra 6 mesi la penserò ancora così, però... ».
D. «Perché tu, nel '70 hai detto che "The rain people" era il tuo film preferito e che avevi lavorato con piacere a quel film... ».
R. «Sì ma era il mio primo film. Io non ho mai goduto a fare films. Ho goduto in certi momenti a fare "Apocalypse Now". C'erano dei momenti in cui capivo quel che stavo facendo e così godevo».
D. «Il tuo scopo anni fa era fare carriera?».
R. «Sì, fare carriera avere soldi essere conosciuto, avere successo e premi».
D. «È molto diverso da quel che vogliono i registi europei. Loro vogliono essere creativi...capisci cosa voglio dire...».
R. «Sì sì. Io penso che loro dicono così, ma anche loro vogliono guadagnare soldi ed avere i premi».
D. «Però c'è una differenza».
R. «Secondo me è solo esteriore. Un cineasta europeo dice che non è interessato ai soldi ma quando lo vedi capisci che non pensa ad altro che ad avere successo e soldi. Molti registi europei parlano in termini di arte ma sono interessati al successo, ma molti americani sono interessati all'arte però ne parlano in termini di successo».
D. «Una tua citazione mi ha molto colpito e non mi pare molto ingenua, tu hai detto: 'io modello la mia vita su quella di Hitler nel senso che lui non ha solo il potere ma si è fatto strada attraverso un potere esistente. Non ha senso provocare l'establishment e basta. Bisogna trovare un ingresso e poi provocare da dentro l'establishment'».
R. «È un paragone molto infelice. Il mio pensiero era che non devo piazzarmi fuori dal sistema esistente, ma devo tentare di farne parte, ed usare questa possibilità per farne quel che voglio io. Nel momento in cui ho detto quelle parole non ero molto sicuro di ciò che volevo fare. Volevo con molta passione il successo nel film-business e anche il potere per far ciò che volevo».
D. «Con questo cambiamento ora è mutata anche la tua visione del mondo?».
R. «Probabilmente io guardo con più interesse di prima al mondo intorno a me. È un mondo abbastanza chiuso, se da 16 anni non hai fatto altro che far film e conquistarti un posto per te stesso. Perché quando ho cominciato io il fenomeno dei giovani registi e le possibilità di sopravvivere erano molto diversi; era una lotta per poter fare il tuo primo film. Io ho cominciato con molta energia e credo di aver ottenuto più di quanto mi aspettavo. Ti potrei parlare in modo informale dei miei nuovi progetti ma mi permetto di non averne».
D. «Vengono sempre fuori molte cose in un periodo del genere».
R. «È un periodo molto confuso perché quando hai la testa piena di ossessioni se non le realizzi ce le hai sempre in testa. Perciò questo film è stato difficile».
D. «Perché?».
R. «Per tante ragioni. Soprattutto perché c'è un personaggio che ha fatto cose eccessive... la fine del film era e resta la parte più difficile perché si cerca di dare una risposta. Non è tanto difficile fare domande. Però capisci quali sono le regole per un film sul Vietnam. Per me un film politico non è un film in cui si parla di politica. È un film che fa cambiare la gente. Il film più politico può essere un film in cui non si presenta nemmeno un tema politico. Penso che quando un film è annunciato come politico e c'è davvero una discussione politica dentro tutto quel che succede è che chi è già d'accordo col film dice che è bellissimo, e chi non è d'accordo non va a vederlo.
Io invece voglio dare al pubblico quel che il pubblico vuole e guidarlo in un posto dove non pensava nemmeno lontanamente di andare».
D. «Che cosa pensi di 'Tornando a casa'?»
R. «Si tratta di sentimenti umani e quel che pare come politico non è che luogo comune progressista. Nessuna visione reale delle cose. Quando hai visto 'Apocalypse Now' capisci quel che voglio dire.
È un film strano, come un tipo di viaggio. Il film tenta di essere proprio questo viaggio, cominciando da un posto gradevole, poi andando su un fiume e tu con lui e alla fine capisci che sei praticamente diventato pazzo e non sai nemmeno come ci sei arrivato. Era così anche nel Vietnam. È molto facile capire che sei in un posto dove non hai mai pensato di andare. Questo è successo anche a me in qualche misura. Lì io diventavo come Kurtz.
Non che io uccidevo gente... ma ero io a maneggiare le cose. Voglio dire che quando capivo che avevo superato il budget e dovevo finire il film cominciavo ad essere molto strano. Diventavo proprio come Kurtz, e quando ti trovi in una condizione simile, penso che allora un regista nella giungla, con un budget che va al galoppo ed un film che nessuno può fermare, è uno dei più potenti del mondo. Io ho raggiunto quel che volevo per poi di colpo tornare ad una situazione così, nella vita normale, in cui la gente intorno a me non sono attori che fanno quel che voglio io, ma gente che ha delle sue idee, delle sue cose da fare ecc...
Pensa a Kurtz ed a Willard. Willard cerca di prendere Kurtz ma non ci riesce. È lui che prende Willard. È tutto qui. Quando guardi il film ti aspetti un segreto che viene rivelato? Ti aspetti che il personaggio Kurtz dia uno spiraglio di luce nella stupidità che tu vedi. Ma più andavamo avanti più la stupidità diveniva follia. Voglio dire che le questioni che ti ponevi diventavano troppo difficili per rispondere, perché un

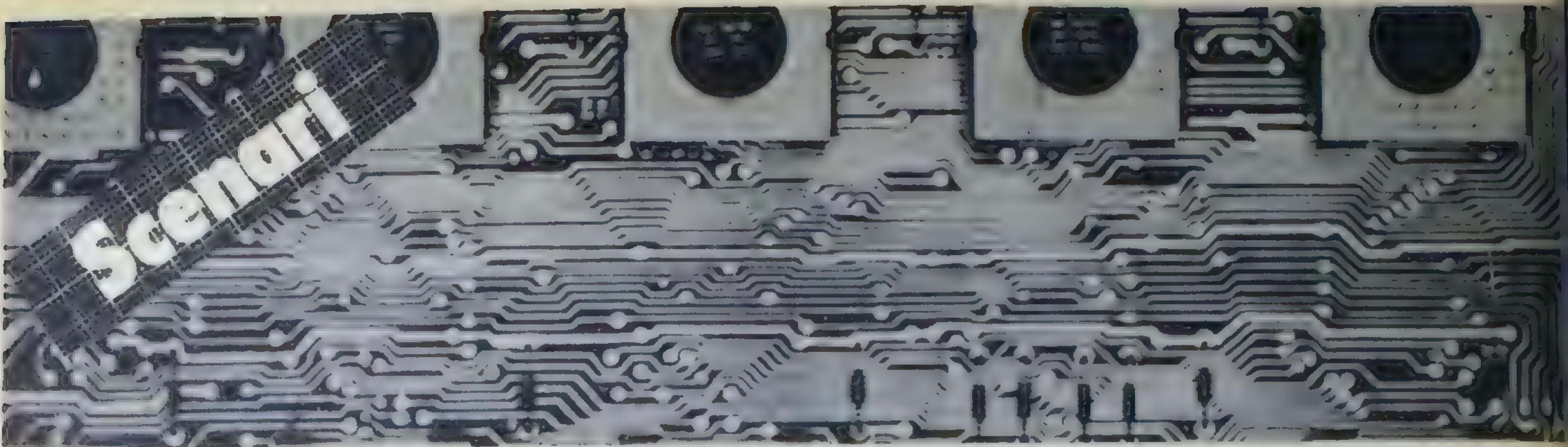
personaggio rispondesse a tutto. Più lasciavo che il film andasse avanti per la sua strada più il film diventava serio. Vuol dire che sempre meno si poteva fare del film una cosa compiuta. In questo modo vien fuori la scena dell'attacco al ponte.
Ho creato un punto di non ritorno, in quel modo. E così è successo davvero in Vietnam.
Non si poteva più scappare. L'unico modo di uscirne era lanciare una escalation nel film. Il film diventava sempre più mitico. Comincia come un film realistico, ma poi... se tu vedi solo la fine senza aver visto l'inizio tu dici che è una cosa folle un trip, una esperienza strana».
D. «Due anni fa hai fatto un'inchiesta per sapere perché gli americani vanno al cinema, e perché si interessano di guerra...»
R. «Quando abbiamo fatto Apocalypse nessuna faceva films sul Vietnam. Allora abbiamo pensato che era giusto capire in qualche modo che pregiudizio aveva la gente e in che misura avrebbe determinato il successo del film il fatto di dire che era un film sul Vietnam. Si doveva presentare il film come di azione e di avventure o come altro? L'inchiesta aveva, per lo più, lo scopo di avere un punto di partenza per il marketing. Era una buona idea ma non aveva molta importanza per me. Non mi preoccupava molto quel che la gente ne avrebbe pensato. Io pensavo, portiamo sul mercato il film nel modo più sofisticato possibile. Dopo aver visto 'Il Padrino', 'Lo squalo', 'Star Wars', ho pensato che potevo fare un film che centinaia di milioni di persone sarebbero andate a vedere e che avrebbero visto qualcosa che li poteva cambiare.
Dopo 'Lo squalo' tutti erano interessati agli squali, e dopo 'Il Padrino' tutti alla mafia. Con questo film potevo raggiungere un pubblico così largo che tutti potevano parlare del Vietnam, sulle sue cause morali, il suo orrore il suo bene e il suo male.
Sarebbe troppo pazzo che tutti parlassero di qualcosa di veramente importante? Questa idea mi sembra interessante, fare un film spettacolare per il grande pubblico con un soggetto così complesso».
D. «E questo ci porta sul tema di un altro tipo di potere. Il potere sociale. Ma questo ti interessa? Il potere di indirizzarsi a milioni di persone?»
R. «Questo potere è ancora più grande di quanto si può immaginare. La gente ne tiene conto, ma è gigantesco. Quel che voglio dire è: Lukas potrebbe scegliere il Presidente degli Stati Uniti. Può farlo».
D. «Anche tu?»
R. «Nel mio prossimo film si tratterà di amore.
Non sono più interessato al potere. Ma quel che tu dici è vero. Il potere sociale del grande successo sembra la febbre dell'oro. Davvero con un film di grande successo o una serie televisiva popolare puoi fare il governo e tenerlo su».
D. «E questo ti interessa molto? Per utilizzare questo potere in modo positivo?»
R. «Sì certo, in modo positivo. Apocalypse mi interessa perché se parliamo di politica non è un film politico, ma se produrrà qualcosa allora è un film politico. Io tento di fare un film che il pubblico vuol vedere ma li porto in un posto dove loro non vorrebbero tanto esserci. È molto rischioso, ma io penso che si può cambiare il mondo anche coi film. Ho l'intuizione, senza modestia, che ci sia molta gente che andrà a vedere 'Apocalypse' e che il film metterà confusione in molta gente».
D. «Perché creerà confusione?»
R. «Perché vedi, la gente lotta per avere possesso di qualcosa, ma lotta ancora di più e fino in fondo per ciò in cui crede, per quel che è bene o male, giusto e ingiusto. Noi gli diciamo: ma questo è davvero bene e davvero male? Davvero giusto e ingiusto? E se chiedi questo, allora... vedi, i principi fondano la legge, ma se tu dici che i principi sono relativi, come la gravità che sulla terra è logica ma non ha alcun ruolo nel cosmo...
Ecco, la guerra è una specie di cosmo. Il film si svolge su un livello molto sensitivo. Non è un film realistico, è una storia che assomiglia più che ad altro a '2001' di Kubrick».

Scenari

Più veloci della velocità

Gloria Mattioni

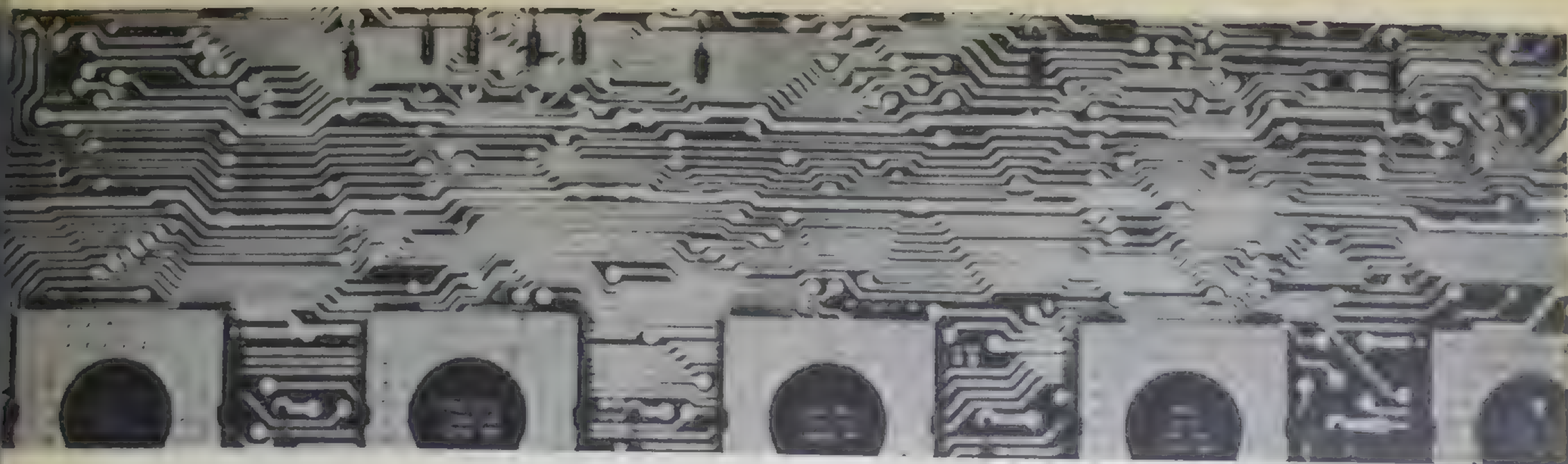
– conversazioni e scritture con di Federico Tiezzi, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi del gruppo teatrale Il Carrozzone e di Magazzini Criminali
- Tracks, di Henry Jaglom, con Dennis Hopper
- Dance, di Lucinda Childs e Philip Glass
- telegiornali, Khomeini, segnali di guerra.

27 novembre – telegiornale della notte – Khomeini chiama alle armi venti milioni di iraniani... forse utile per la distensione... la vita degli ostaggi...
Il ritmo degli anni '80.
Fatto di onde sonore parallele o a grappoli e miriadi di pulsioni scomposte che si intersecano, accavallano, sovrappongono, STRIDONO.
Non (più ancora) ritmo del disordine ma già del caos.
Caos metropolitano che sfugge alle regole dell'ordine naturale, dell'ordine razionale, dell'ordine del Potere.
Niente più punti di riferimento, convinzioni ideologiche, principi etici o morali a cui appoggiarsi per vivere.
Per fortuna.
Necessità di un'immediatezza ben diversa dall'immediatismo del living day after day.
«Ci interessa il reale immediato» – dicono quelli de Il Carrozzone – «e i mass media sono l'unico orizzonte urbano che permette una possibilità di godimento... l'informazione, la moda, la pubblicità, costituiscono un'onda sonora che ti segue inesorabilmente nella vita quotidiana».
E loro sono fra i pochi teatrini che hanno capito qualcosa, se ne fottono di Grotowski, amano la televisione, il cinema hollywoodiano, i supermarkets. O comunque sono fra i pochi con cui mi sento almeno un po' in sintonia.
Il loro «agire teatrale» riesce spesso a sospendere il tempo reale, a creare una durata quasi ai limiti dell'atemporalità. Come nelle musiche di Steve Reich, Philip Glass e Charlemagne Palestine (basi sonore di Vedute di Porto Said).
Comunque.
Niente più punti di riferimento, dunque. Soltanto piccole intuizioni, segnali di un «potrebbe essere, forse» da usare come trampolini di lancio per brevi-lunghe parabole d'intensità. Intensità soprattutto emotive. E qui non sono d'accordo con Federico – Carrozzone che si atteggia a duro – divo, ma poi di lui si sa che si mise a piangere quando in un qualsiasi lunedì mattina di tournèe – ora di colazione – trovò abbassata la saracinesca della sua pasticceria. Allora Federico dice:
«Nel film Fedora l'attrice dice 'Sai di cosa è fatta una diva? Zucchero e canditi fuori, acciaio e cemento armato di dentro'. Ecco, è la bibbia. Per sopravvivere in questo mondo, in questo orizzonte metropolitano (che è l'unico che mi interessa) devi essere duro, freddo, senza anima.
Devi essere plastica. Cole il divo è il massimo del plastificato, del patinato, della superficialità: è la pelle.
Poi si può essere criminali, sabotatori, noi lo siamo perché non ci lamentiamo, non critichiamo la realtà immediata ma vi entriamo dentro sconvolgendone il senso, lo schema preciso di funzionamento, e ce lo godiamo. Non ci interessa il contenuto, il significato delle cose: né nella vita né negli spettacoli. Ci interessa la forma, l'esteriorità. L'attore è un potenziale criminale perché può sfasare il sistema di segni cambiando il rapporto fra tempo e spazio. Allora succede che il gruppo teatrale diventa gang, banda. Noi siamo una gang di criminali proprio come quelle del South Bronx o di Coney Island».
Tanti spunti, ma un po' troppo Baudrillard, per me.
Intendere il ritmo degli anni '80 come nuovo rapporto spazio-tempo. Dove Federico dice «c'è un nuovo bisogno di concretezza, di materialità, rifiutando lo spessore metaforico e simbolico del reale per arrivare a conoscere i suoi meccanismi di appropriazione, è un bisogno di spazio reale, concreto, di un qui e ora non più rimandabile.»
È che bisogna, per vivere in questo ritmo, lasciarsi andare, entrare nell'onda diventando sempre più veloci. Più veloci della velocità.
Non entrarci di testa. La riflessione perde i suoi connotati. Agire. Pensare mentre già ci si muove. Ancora una volta, sempre, «essere rapidi anche da fermi». Le scelte definitive, profonde sono ridicole in questo reale.
«Nomadismo, circolarità, linearità, sono tre parole che nel momento in cui sono espresse ricostituiscono una definizione. Per questo, anche se magari sono usate nei nostri scritti teorici, nel momento in cui sono agite sono completamente dimenticate... la pulsione che hai dentro è così forte, così impellente, che ti spinge esclusivamente ad abbandonarti alla tua pulsione. Per questo mi riesce difficile questo mi riesce difficile parlare, preferisco sempre rimandare al momento in cui la cosa viene agita... il desiderio non può mai essere circoscritto, e, in ogni caso, mai teorizzato. Il desiderio viene fuori nel momento in cui ti ci abbandoni. E quando mi abbandono al desiderio, desidero il desiderio e basta» (Marion D'Amburgo).
Essere veloci e sempre al limite del punto di rottura.
Come nella musica di Philip Glass e nella danza di Lucinda Childs. Velocità della ripetizione che traversa continuamente lo spazio e il tempo muovendosi per spirali.
Ma è possibile ordinare la velocità? Cambiare anche qui l'ordine di ascolto-visione. Essere dentro alla loro trasversalità traversandola. Come una corsa rapida in punta di piedi sui binari del tram, un asse da percorrere senza rispettarne l'equilibrio, cadendo e risalendo da un lato e dall'altro. Una corsa che non arriva comunque mai a un punto-limite.
Una tensione continua costellata di scarti, visioni, cadute oltre il reale, che non può mai culminare nella Grande Esplosione. Come nel film **Tracks**, come il viaggio del sergente Jack Falen-Dennis Hopper che scorta il cadavere inesistente di un amico caduto in Vietnam.
Sei lì davanti allo schermo e ti senti quasi morire, una tensione che ti avvolge fin nelle viscere, ma già capisci che non scoppierà. Una tensione che cresce ma non esplode mai.
Esplosione o Implosione? È un falso dilemma.
Ma falso o vero non ci sono più.
Aspettando l'Apocalisse non ci accorgiamo di come già ci stiamo vivendo dentro. La mutazione del dopo-apocalisse è già in atto. Accade. In forme più striscianti, meno clamorose e appariscenti della sua immagine, l'Apocalisse è già reale.
Chi aspetta la Grande Esplosione ha già perso. Vive nell'attesa di qualcosa che sta già accadendo, in parte è già accaduto.
«Dopo l'esplosione della bomba atomica siamo nuovi prodotti genetici e ci troviamo in sintonia perfetta con i media. In noi, figli del dopobomba, è già avvenuta una mutazione genetica. La nostra pelle è diventata plastica» (Federico Tiezzi, o sono i Devo?)
Una generazione di mutanti, freddi e appassionati, teneri e violenti. Siamo un po' Lady Lazarus di Silvia Plath e un po' il Paperino dei fumetti di Mattioli-Cannibale.
Cominciamo tutti a somigliare a un nuovo genere «umano»: e sulla nostra schiena di veloci corridori campeggia, impenetrabile e impenetrante, la faccia demente geniale di James Siegfried-Chance, ideologo dei Contorsions.

Scenari

La Metropoli

Electric City

di Renato De Maria

«La città elettronica del futuro assumerà un significato assolutamente nuovo in condizioni di rapidissimo mutamento. Sarà una megalopoli di informazione. Ciò che resterà della configurazione delle ex-metropoli assomiglierà molto alle fiere mondiali: cioè luoghi per esibire nuove tecnologie, non luoghi di residenza o di lavoro».
Phil Mattera, uno studioso americano ricercatore per Fortune, in un suo lavoro, chiamato «Hot child in the city» e non ancora dato alle stampe, tende a dimostrare, tra le altre cose, come New York (e Manhattan in particolare) stia vivendo una fase detta di «Urban Renaissance» assolutamente imprevedibile fino a tre o quattro anni fa. Intorno al '74-'75 New York, come un po' tutte le città americane, visse una crisi storica. La cosidetta «Fiscal crisis» (Crisi fiscale), che cercherò di riassumere in maniera breve e forzatamente semplicistica.
Una lunga serie di scioperi a catena dei lavoratori del settore del terziario pubblico (polizia, insegnanti, etc, etc.) metteva in crisi il bilancio pubblico della città. Un'altra serie di scioperi dei lavoratori del settore industriale, poneva seri problemi di gestione della conflittualità a tutte le più grosse aziende, le quali, con una strategia coerente tra loro, rispondevano chiudendo le sedi di New York e trasferendosi in massa in altri stati e città, più piccole e meno problematiche.
Questo creava un'ampia fascia di nuovi disoccupati che andava a pesare sulle fragili spalle del «Welfare». Struttura già in crisi per le lotte dei portoricani e dei nuovi immigrati, e per le difficoltà del governo statale di reperire i fondi necessari a finanziarla, senza sbilanciare ulteriormente il «budget» fiscale a favore delle uscite. I giornali più influenti, «New York Times» e «Wall Street Journal», parlavano in termini cupi della crisi della città, prospettando una fase acuta di recessione. Si ebbero licenziamenti nel settore pubblico, un ridimensionamento dei piani di spesa pubblica ed un rigido controllo sugli assegni familiari.
Le prospettive non erano assolutamente rosee e si parlava addirittura di bancarotta (bankruptcy).
A tre anni di distanza, però, è possibile leggere su «Forbes Magazine» del 26 giugno 1978, che a New York si respira «una nuova atmosfera di stabilità ed ottimismo, cosa che non si verificava da anni».
Si indica in Manhattan una città che sta vivendo un vero e proprio boom. La stampa, specializzata e non, insieme con le pubblicazioni governative hanno creato una vera ondata di ottimismo annunciando che la crisi delle città del Nord-Est è finita e che si prospetta un futuro di Urban Renaissance».
Cosa può mai essere successo perché oggi si possa parlare di «Renaissance»? Quello che si mette in evidenza è come a New York si respiri di nuovo «business climate» che attrae giovani professionisti, ricchi imprenditori, o più semplicemente capitali, da tutto il mondo. La maggior parte delle analisi di questo «business revival» sono concentrate su attività che servono all'edificazione di una «life-style» per la nuova elite urbana: gallerie d'arte, mostre, boutique alla moda, ristoranti d'alta cucina, super discoteche (Studio 54).
In un articolo su New York apparso su «Economist» del 25 marzo 1978 si legge: «Sono proprio quelle attività che sembravano più marginali, fragili, elitarie, e fuori luogo se confrontate con il tipo di "bankruptcy" che attraversa la città, che stanno facendo il meglio».
Cercando di spiegare questo fenomeno ci si accorge di come in questi anni si è messa in moto una tendenza ad espellere verso i margini della città la forza lavoro. Si è assistito e si assiste ad una fuga forzata dalla città come luogo di residenza e, contemporaneamente, ad un'ingrossamento dei sobborghi. (Per la classe media impiegatizia Lond Island e State Island. Per la «working class» Brooklyn e il Bronx, o quanto meno la parte alta di Manhattan, zona quasi totalmente latino-americana).
«Esistono segni di uno sforzo da parte del capitale di riorganizzare la città per uno sviluppo accellerato di "conoscenze industriali" ed altre funzioni simili. Settori come quello delle comunicazioni, dell'editoria, della pubblicità, della moda e della finanza tengono ad avere più sedi nella city e quì si stanno espandendo». «L'esatta natura di questa Renaissence, se pur difficile da determinare, sembra coinvolgere una nuova struttura demografica della città con un ulteriore sviluppo delle tecniche e funzioni delle aree urbane« (Mattera).
Si individua, insomma, un progetto che tende a fare di Manhattan un centro esclusivamente commerciale, scientifico, culturale.
Un posto di residenza per un'intellighentsia economica, sociale, politica e culturale che da oggi ha a disposizione un'intera città per produrre e scambiarsi nuove tecnologie.
Siamo insomma arrivati alla città elettronica del futuro di cui parlava Mc-Luhan. Una fiera mondiale, luogo per esibire nuove tecnologie in condizioni di rapidissimo movimento. La MEGALOPOLI di INFORMAZIONE.
Ma vediamo che tipo di meccanismi ed evoluzioni si possono avere in una metropoli di questo genere.
È certamente già stato detto che «la circolazione mondiale dei media elettronici supera di gran lunga ogni possibile influenza che potrebbero esercitare mamma e papà» (Mc-Luhan).
Ovverosia che la diffusione al livello di massa dei media elettronici ha innescato un processo di trasformazione totale che, tra le altre cose, ha relegato a ruoli marginali strutture educative tradizionali come la scuola e la famiglia.
I loro linguaggi, assolutamente ottocenteschi, hanno perso definitivamente coerenza, costituendosi come parte contrapposta ed anacronistica di una scissione schizofrenica tra due modi diversi di percezione sensoriale dell'ambiente.
Da una parte il mondo così detto «alfabetico» che, con l'introduzione dell'alfabeto prima e della stampa poi, ha reso possibile visualizzare concetti, emozioni, realtà consce ed inconsce.
Dall'altra il modo di percezione dei media elettronici di informazione che dissolve l'ordine dello spazio visivo uniforme per redistribuirlo alla istantaneità degli spazi acustici e mentali che presiedevano nelle società pre-alfabetiche e primitive alla percezione-espressione della esperienza cosciente.
Mentre nelle società primitive e pre-alfabetiche l'esterno reale veniva assorbito simultaneamente tramite estensioni di facoltà psichiche o fisiche dominate dall'istinto, nelle società evolute l'introduzione dell'alfabeto e quindi dello spazio visivo resero necessario l'uso di una razionalità che sapesse unire nello spazio e nel tempo, consonanti e vocali secondo un'ordine semantico.
Non vi fu più spazio per una convivenza di più mondi sensoriali.

La simmetria della pagina scritta-stampata nella sua estensione verticale ed orizzontale devitalizzò l'esperienza sensoriale simultanea. L'inchiodò ad avere un'inizio ed una fine.
Puntellò lo spazio con virgole e punti.
Il problema è che il progresso tecnologico ha sconvolto la razionalità dello spazio visivo. I media hanno ridicolizzato l'alfabeto reintroducendo la molteplicità percettiva.
La megalopoli d'informazione funziona come bombardamento di messaggi che filtrano la barriera tra realtà e corpo sulle lunghezze d'onda di mille linguaggi e mille spazi sensoriali.
«Il circuito elettrico» come «estensione del sistema nervoso centrale» (Mc-Luhan) stà ricreando in noi la pluralità delle dimensioni.
Il corpo parla, anzi annusa, sente, vede l'America da un bar di periferia. Anche in bianco e nero.
È finalmente telepatico, anche telesatellite.
Ma la divisione tra corpo e mente è ancora scritta, spruzzata di vernice, sui muri di una scuola elementare.
Dentro si contano gli anni d'età, si ristabilizza il primato del razionale sull'irrazionale, della simmetria e dei piani paralleli su quelli inclinati e contorti.
È allora che l'aria si impregna di schizofrenia.
Quella dei linguaggi impossibili e delle possibili percezioni.
La mattina con i gessi e la lavagna, il pomeriggio con Bat-man.
La luce della lampada e il raggio laser.
Allora Joyce si alzò e, pensando a Dublino, disegnò i grafici di Altamira.
Se Alice scelse il coniglio, Carrol scelse il dagherrotipo ed il suo silenzio e, con esso, amò le bambine.

L'abitante delle megalopoli d'informazione, il megalopolitano informato, che percepisce la realtà in maniera pluridimensionale ma ha di fronte un sociale che ancora vuole scrivere, riga orizzontale per colonna verticale, la sua razionalità esasperante, acutizza le percezioni e sceglie di essere anti-sociale.

Intraprende la sua marcia di liberazione ipnotizzato e magnetizzato dal fascino evidentemente edipico della tecnologia.

Scenari

ROCK

Se hai del sangue nelle vene se hai midollo nelle ossa
Son finite le tue pene con il Rock avrai la scossa

Kaos Rock
basta basta / la rapina

Windopen
sei in banana dura / la testa

Take Four Doses
vita da strada / la notte che inventarono gli eroi

'80

Rock '80 è un'intervento Cramps record/Milano

Laurie Anderson

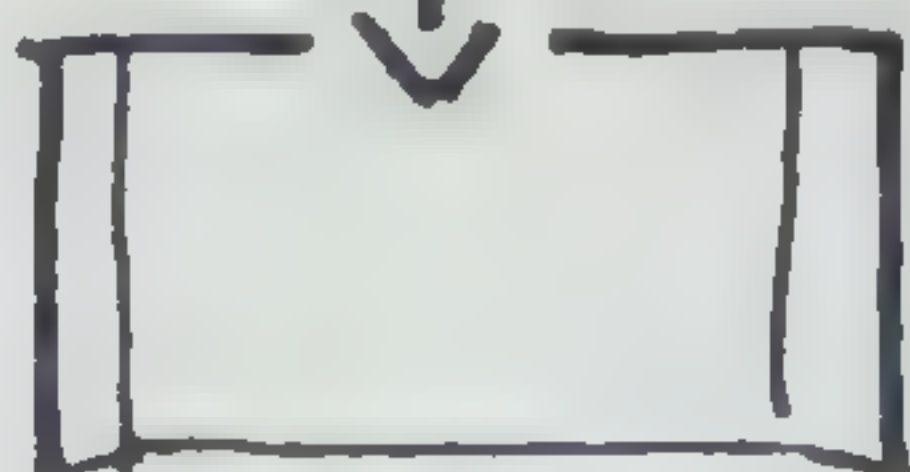
A trentadue anni, Laurie Anderson è probabilmente troppo in là con gli anni per l'*art punque* e giovine giovine quasi imberbe per l'avanguardia colta. Così sfrutta la sua «età di mezzo» facendo questo e quello, meglio: peccando piacevolmente di indisciplina (fosse solo eclettismo!). C'è chi ha paragonato i suoi spettacoli al teatrino *off*, al cabaret, ai *multimedia* che riempion le Biennali, ai brani-conferenza di Cage; tutto possibile, e altro. Quel che più piace è il clima, mistero e conforto dell'età tecnologica, luce + suono avvolgenti; ma due passi più avanti, a ben guardare, l'*Electronic Circus* perde la maschera, e un *tape bow violin* come quello dell'artista l'avrebbe potuto costruire anche Varèse, se avesse frequentato la Scuola Radio Elettra Torino, e gli ologrammi qua e là suscitati, altro che meraviglia e ultimo grido della scienza! finti vili inganna-l'-occhio, invece

Noi apprezziamo sopra tutto certe matte canzoni che percorrono lo *show* e che faremmo derivare per certi versi dal Wyatt e dall'Allen e per altri dalla Patti Smith. La voce vi danza con passi da ubriaco (o, aggiornando: cocaina al *ralenti*) e poi i testi; «il suo scopo è chiaramente la critica sociale», scrive bene Peter Kivy *(The Soho Weekly News)* ma cedendo ogni passione e retorica per due prese di surrealtà e il sale dello *humour* generosamente sparso sul quotidiano & il sogno (resterà in superficie? andrà a picco?)

Non vogliamo anticipare nulla della trama che segue, che è (in parte) quella di *Americans On the Move*, il lavoro più noto dell'artista, fresco di realizzazione, appunto lo *show* di cui sopra. Per i curiosi, valga sapere che la Anderson ha studiato arte e scultura e da quattro anni almeno esegue le sue opere, negli Stati Uniti e in Europa, prendendo in seria considerazione il problema della comunicazione sonora elettronica. A tutt'oggi ha inciso quattro album, accuratamente nascosti tra le pieghe del mercato discografico, di uno ci diverte il titolo («Non è il proiettile che ti uccide, è il buco») che useremo per dire, in un proverbio, la personalità dell'artista e il suo mondo

Riccardo Bertoncelli

VIOLIN ET BANDE

IL YA BEAUCOUP DE DIAPOS- D'UNE CHAMBRE,... QUAND IL YA UNE IMAGE D'UN MUR - SEUL--- BANDE

Americans on the Move

di Laurie Anderson

Una setta religiosa americana ha studiato lo stato del mondo durante il diluvio. Secondo i loro calcoli, i venti, le maree e le correnti durante il diluvio viaggiavano tutti in direzione sud-est.
Questo vorrebbe dire che, per terminare il suo viaggio presso il monte di Ararat, l'arca di Noé avrebbe dovuto esser partita da un punto situato molte migliaia di chilometri a ovest. E ciò consentirebbe di localizzare la civiltà precedente in una qualche parte a nord dello stato di New York, e il giardino dell'Eden più o meno nella città di New York.
Ora, per andare da un luogo a un altro, qualche cosa deve muoversi. Non c'è traccia di storia biblica nei dintorni della città di New York... e nessuno del monte Ararat si ricorda di essere arrivato da New York.
Guardate che traffico! Quando si guida così, di notte, può capitare di sbagliare completamente direzione. Siete stanchi. Piove. Avete voltato indietro e avete cercato di andare da quella parte. Poi smette di piovere. Si rasserena e vi guardate intorno e **tutto** vi sembra completamente sconosciuto. Allora vi fermate al primo distributore e vi sentite così a disagio mentre chiedete: «Buongiorno, potrebbe dirmi dove mi trovo?».
Potete guardare la segnaletica. Avete già fatto quella strada. Volete ritornare a casa?
Buongiorno. Potrebbe dirmi dove mi trovo?
Potete leggere il linguaggio dei gesti. Qui da noi buongiorno è esattamente lo stesso che arrivederci. Ecco come si dice buongiorno. Dite buongiorno.
Buongiorno. Potrebbe dirmi dove mi trovo?
Qui da noi buongiorno è esattamente lo stesso che arrivederci. È uno schema tra due punti. Vuol dire che ieri sera tu eri qui ma quando mi sono svegliata questa mattina tu eri andato via.
Qui da noi arrivederci è esattamente lo stesso che buongiorno.
Dite buongiorno.
Buongiorno. Potrebbe dirmi dove mi trovo?
Potete leggere la segnaletica. Ecco il nostro linguaggio di gesti. È uno schema di un movimento tra due punti. È l'oscillazione di un quadrante. Qui da noi. Ecco come si dice buongiorno. Ecco come si dice arrivederci. Dite buongiorno.
Buongiorno, potrebbe dirmi dove mi trovo?
Qui da noi, negli Stati Uniti, si inviano nello spazio immagini del nostro linguaggio di gesti. Parlano il nostro linguaggio di gesti in queste immagini. Credete che possano pensare che la mano dell'uomo sia sempre legata in questo modo? O credete che possano capire i nostri gesti? Qui da noi arrivederci è esattamente lo stesso che buongiorno. Dite buongiorno.

Dite buongiorno. Dite buongiorno.

Ci sono delle immagini di colonne (Diap)
e poi un film di alberi
Quando il film è finito... il suono si abbassa.

Portare a passeggio il cane: «Ho visto un sacco di alberi oggi — ed erano tutti fatti di legno... erano alberi legnosi — ed erano fatti interamente di legno.
Sono tornata a casa oggi e tu eri completamente in fiamme.
La tua camicia era in fiamme. E io non sapevo cosa fare. E i tuoi capelli erano in fiamme. E le fiamme lambivano i tuoi piedi. E io non sapevo cosa fare. E allora un migliaio di violini ha cominciato a suonare. E io realmente non sapevo cosa fare - Così ho deciso di andarmene fuori - e di portare a spasso il cane.
Sono andata al cinema - e ho visto un cane alto 30 piedi. E questo cane era fatto interamente di luce. E riempiva tutto lo schermo. Ho messo la radio e c'era una canzone di Dolly Parton, e lei cantava: «Oh, sono così triste! Mi va così male! Ho lasciato mia madre e ho lasciato mio padre e ora ho voglia di tornare a casa. Io voglio tornare nel mio paese, tra le mie montagne del Tennessee!».
Ma **voi** sapete bene che lei non ritornerà a casa... e **io** so bene che lei non ritornerà a casa... e **lei** sa bene che non ritornerà mai laggiù... e mi piacerebbe proprio sapere chi porterà a spasso questo cane.
Oh sono così triste. Mi sento così male. Ma non così male come la sera in cui ho scritto questa canzone.
Chiudete gli occhi (ok.) ora immaginate di essere a una serata meravigliosa (M-mh) musica formidabile (uh-hum). Ora aprite gli occhi! Oh no - vorrei rientrare a casa ora... per portare a spasso il cane.

Violino solo
2-3 minuti

Io so chi sei, baby. Io ti ho già visto assumere questa aria meditativa.
Tu sei l'incantatore di serpenti, baby... e sei anche il serpente.
Tu sei un circuito chiuso, baby. Tu hai le risposte nel palmo delle tue mani.
Ho incontrato un giudice cieco che mi ha detto: «Tu sai chi sei!». E io ho detto: «Chi?». E lui: «Tu sei un circuito chiuso, baby».
Mi ha detto: «Sai, il mondo è diviso tra due cose. C'è la **Fortuna** e c'è la **legge**».
C'è la fortuna — tocco legno — che dice è possibile... e c'è la legge del lungo braccio che dice: «È giusto». E tra le due l'equilibrio è delicato, perché tutte e **due** hanno ragione.

Perché ciò che è possibile può essere giusto e tutto può accadere... che sarà sarà... giusto, non è vero?
Ho visto due danzatori di hula che ballavano l'hula per la strada. E dicevano: «Mi domando: come sarà la marea questa sera?». Allora io: «Ehi danzatori di hula! Ma voi lo sapete che ci sarà bassa marea e dopo ancora alta marea». Perché è un circuito chiuso, baby. Ci sono delle regole per questo genere di cose e la luna brilla forte questa sera.
Ci sono delle regole per questo genere di cose. E la luna brilla forte questa sera.
E non crediate che io li abbia visti tutti questi arabi ciechi intorno a noi. Li ho visti!
Io li ho visti incantare il petrolio e farlo alzare da terra.
Lunghi fiotti neri di quella luce elettrica scura. Ed essi dicevano: «Un giorno il sole è tramontato ed è sprofondato molto lontano... nella terra. Tre mila anni fa... E ora, noi lo facciamo risalire a colpi di pompa... Perché è un circuito chiuso, baby.
Si può cambiare il nero in luce, e viceversa.
Io so chi sei, baby. E ti ho visto contare le pecore per addormentarti. Tu sei il pastore, baby. E tu sei anche **1-2-3-4-5**-cento pecore. Io ti ho visto addormentarti.
Sono andata a letto tardi ieri sera... Ho dovuto crollar dal sonno perché ho visto che tu piangevi, baby.
Tu piangevi nel tuo sonno.
Tu sei l'incantatore di serpenti, baby.
E tu sei anche un lunghissimo serpente.
Tu sei un circuito chiuso, baby.
Tu hai le risposte nel palmo delle tue mani.

Violino e nastro

Ci sono molte diapositive di una stanza... Quando c'è un'immagine di muro - solo nastro.

2 archetti di nastro

L'anno scorso ho preso un aereo bimotore da Milwaukee a New York. Uno dei motori si guastò proprio sopra a La Guardia. E cominciammo a scendere. Poi si fermò anche l'altro motore e non c'era più la possibilità di controllare il volo. Era tutto silenzioso.
New York diventava sempre più grande.
Si sentì una voce nell'altoparlante che diceva: Il pilota ci informa che verrà tentato un atterraggio di fortuna.
Si prega di spegnere le sigarette. E di rimettere in posizione il portavassoi. Il comandante vi raccomanda di non lasciarvi prendere dal panico. Il comandante dice: portate le ginocchia sotto il mento. Il comandante dice: mettete le mani davanti agli occhi. Il comandante dice: mettete le mani sulla testa. Mettete le mani sulle vostre ginocchia! Svegliatevi banda di canaglie.
Questo **è** il vostro comandante. Avete perso il cane?

2 TAPE BOWS

F.F. BAND
IMMÉD
TRÈS PE
BALANC
LES TAI

Scendiamo... precipitiamo... precipitiamo tutti... insieme.
Alla fine siamo stati presi da un vento che ci ha portato sui bordi della pista di atterraggio... un miracolo.
Ma, poi, avevo paura a salire su un aereo. Per dei mesi, dal momento in cui mettevo piede su un aereo, gli occhi mi si serravano ermeticamente... e piombavo in un sonno profondo e involontario. Il mio spirito si fermava. Tu non vuoi vedere tutto ciò. Tu non vuoi essere qui. Perderai il tuo cane. Infine, riuscii a rimanere cosciente durante il volo ma dovevo sempre andare vicino alla cabina di volo e chiedere alle hostess se potevo sedermi con loro. «Buongiorno... vi dispiace se resto un po' qui con voi?». Erano sempre piuttosto irritate (Va bene, d'accordo. Che bambina). Certe volte neppure questo serviva e dovevo cercare tra i passeggeri qualcuno con cui parlare.
Questo tipo di gente lo si trova immediatamente... Ce ne è uno in ogni volo - qualcuno che è sintonizzato sulla stessa lunghezza d'onda. Ero su un aereo proveniente da Los Angeles quando ne ho trovato uno - una ragazza di circa quattordici anni.
Aveva un coniglietto di peluche poggiato sul piano ribaltabile di fronte a lei, e non la smetteva mai di toccarlo, e di metterlo a posto — sempre facendogli dei piccoli gesti — e io mi dico: ecco la persona con cui ho voglia di parlare. Mi siedo, ci mettiamo a chiacchierare; e mi rendo improvvisamente conto che parla una lingua completamente diversa — dell'ordinatore — una specie di linguaggio incomprensibile altamente tecnico.
Era stupefacente. Se lei non comprendeva qualche cosa - «questo» non «leggeva». Tutto era circuiti, elettronica, collegamenti. Parlammo soprattutto del suo piccolo amico. Il loro legame era legato alla fortuna e lei — oh, mia cara, se sapessi — si tratta di una cosa completamente digitale.
Lei voleva semplicemente dire che la loro relazione era ora in collegamento ora scollegata — sempre tra due. La corrente passa — poi non passa più. Era un linguaggio di suoni. Di rumori...Di collegamenti - Era un linguaggio di coniglio - di caribù - di castoro - di pinguino - un linguaggio del passato - Corrente attraverso i corpi. Collegato scollegata. Una cosa ne sostituisce istantaneamente un'altra.

UNA LINGUA DEL FUTURO

Portate le ginocchia sotto il mento.
Avete perduto il vostro cane?
Mettete le mani davanti agli occhi.
Saltate giù dall'aereo. Il pilota non c'è. Non siete soli. Ecco il linguaggio dell'avvenire il collegamento, scollegato, e questo.. è.. **DIGITALE**
E io risposi al telefono e udii una voce e la voce disse:
per favore non riattaccare noi sappiamo chi sei
per favore non riattaccare noi sappiamo che cosa hai da dire
per favore non riattaccare noi sappiamo che cosa vuoi
per favore non riattaccare noi siamo riusciti ad avere il tuo numero
UNO...DUE...TRE..QUATTRO

CANTO
canzone con un piccolo altoparlante in bocca

«Io non amo più la tua bocca
Io non amo più i tuoi occhi
Io non amo più il colore dei tuoi pullover
Io non amo più il modo in cui tieni la tua stilo e le tue matite...».

«Il romanzo poliziesco è l'unico romanzo che sia stato davvero inventato nel secolo. Nel romanzo poliziesco — l'eroe è morto dall'inizio — e non c'è allora da preoccuparsi della natura umana».
«Nel film di science-fiction, l'eroe arriva volando fin dall'inizio. Può spostarsi con gravità zero. Può piegare l'acciaio con le mani e la gente Dice, 'guardate, può piegare l'acciaio con le mani'. E non si chiedono mai come ciò sia possibile. Non c'è allora di che preoccuparsi della natura umana»....
«Quando dei segnali video vengono inviati nello spazio, non si fermano. Continuano a viaggiare nello spazio. In questo momento i primi programmi televisivi viaggiano da trenta anni. Tutti i programmi di giochi e di cow-boy filano nello spazio intatti. Sono i primi veri viaggiatori dello spazio. E quando ascoltiamo con i no**stri strumenti sofisticati...** li si può sentir fila[...] via. Più si ascolta lontano più li si sente [...] sturbano le nostre linee. Sono l'unica co[...] che si sente ora... Il suono incessante [...] chetto di nastro (che gira) e poi... io d[...]
«Camminate e non ve ne rendete sempre c[...] to, ma cadete costantemente, ad ogni passo voi cadete un po' in avanti e vi aggrappate Voi cadete e vi aggrappate, senza sosta. Ec ecco come si può camminare e cadere nello stesso tempo».
E poi... io dico
Shh - Shh...
«Inglese, - Francese - Tedesco - Spagnolo - Svedese - Olandese - Irlandese - Russo - Cinese - Danese - Yiddish - Inglese - Francese - Inglese - Francese - Fine -

L'archetto di nastro, e io dico:

«Ho sognato che dovevo sostenere un esame in un MacDonald - Su un altro pianeta» Nel mio sogno - tu sei il mio cane «Ieri sera ho sognato che dormivo — tutta la notte — ho sognato che ero nel mio letto sognando che dormivo...».

Fermo il violino e...

Nel tuo sogno ci sono due voci - una dice: «Io brucio» e l'altra che dice: «Tu sogni che bruci». Una che dice: «Io parlo» e l'altra che dice: **«Tu sogni che parli».**

Sassofono

[...] FERME BABY.
[...]SES DANS LES PAUMES DE TES MAINS

HARMONIZER → 100

VIOLON

BANDE#2
CHANNEL 1+2
HARMONIZER
VIOLON
100.
NOIR

«Da parte mia posso dire che da quando sono cavaliere errante, sono diventato valoroso moderato, liberale, costumato, generoso, cortese, coraggioso, paziente, tollerante... »

dal «Donchisciotte»

Don Chisciotte al Concerto

di Claudio Lolli

«Razionalizzare» è un termine che nel gergo psichiatrico ha un significato pesantemente negativo: è la difesa della coerenza astratta dell'io di fronte agli assalti eversivi interni ed esterni, è l'identità riaffermata quasi come un feticcio, certo come un salvagente...

La prima cosa che qualunque analista chiede (ordina) è appunto di non razionalizzare, di non ricondurre l'immaginario ad un metodo logico esterno (causa-effetto, vero-falso, uno-due etc.), e la figura a cui ricorre per spiegare all'angosciato paziente cosa è mai l'immaginario, di solito è quella di un grande deposito dove stanno affastellate in disordine (o almeno con un ordine segretissimo) merci di ogni tipo (inviate tutte, si dice, da una misteriosa signora seducente), con una sola differenza tra loro: che alcune sono di prima mano, altre, (ed è più divertente) sono già passate per le mani di moltissima gente; si potrebbe chiamare l'immaginario culturale...

È più divertente perché permette di mettere in gioco un numero più alto di combinazioni, e soprattutto toglie l'idea malsana e noiosa che l'immaginario sia un bene personale, privato, anzi quanto di più privato ci possa essere... Direi che è l'esatto contrario: l'immaginario è quanto di più impersonale e automatico vi sia: il paragone che viene in mente è con la macchina: una macchina che funziona e che produce, o meglio, si riproduce innescando un feed-back sconvolgente: l'immaginario quindi sembra una macchina che produce immaginario...

Dovremmo accorgerci di questo: i prodotti di concrezione temporanea dell'immaginario, cioè l'immaginario culturale, che sia letterario musicale cinematografico etc., funzionano in senso energetico, cioè mettono in moto delle energie votate alla produzione di altro immaginario.

Nell'erotismo comunicativo, o nella comunicazione erotica, seducente, si instaura una griglia segreta di selezione che è probabilmente più profonda di quella logica, sicuramente più vitale e più produttiva.

Per questo è importante guardare ai fenomeni comunicativi rivolgendo l'attenzione non tanto all'intenzione superficiale evidente, dichiarata, ma al modo di funzionamento e di riproduzione dell'immaginario culturale, ed esempi di questo funzionamento non mancano... Una simpatica, famosa «vittima» dell'immaginario culturale la troviamo in quello che di solito si definisce il primo romanzo moderno della storia letteraria, e cioè il Don Chisciotte, la cui modernità, direi, va appunto individuata nella scoperta della macchina-immaginario e del suo funzionamento indipendente dai criteri della verità logica, della sua capacità di produrre (o impedire) comportamenti significativamente singolari, eversivi... (Una parentesi forse troppo noiosa potrebbe seguire il filo sottile — di che colore? — che a partire da Cervantes ingarbuglia molta altra gente: da Borges, per esempio, a certo cinema americano, alla musica pop...). In altre parole, siamo come naufragati in un'enorme isola deserta, ed ogni giorno ci arrivano messaggi in misteriose bottiglie naviganti: di solito la nostra attenzione logica, genitale, è tutta per i messaggi, che siano mappe di un tesoro o richieste di aiuto o profferte d'amore... Perché invece non studiare un po' anche le leggi del galleggiamento e le correnti dell'oceano e la filigrana della carta? Sarei felice così anche di recuperare con grande fatica un foglio bianco, perché è probabilmente sui «fogli bianchi» che oggi dobbiamo basare la nostra attenzione ai progetti di conoscenza, e di liberazione...

I) Le presentazioni

Tutto questo per andare a finire dove? Per andare a finire in un esempio, ed in un abbozzo di analisi. Il fatto è che, qualche tempo fa, dopo un concerto ad Udine, ho ricevuto la lettera di una «spettatrice», che mi permette uno sdoppiamento del mio punto di vista solito, e mi dà qualche elemento per costruire un diagramma dell'ascolto e dei nodi principali in cui, mi sembra, la comunicazione funziona produttivamente. Va detto innanzitutto che questa lettera sfugge a qualsiasi criterio immediato di classificazione, cioè non contiene comunicazioni pratiche di nessun tipo, non è pertinente alla critica musicale né spettacolare, non è ovviamente, la lettera di un «fan»: in una decina di cartelle l'autrice parla prevalentemente e disordinatamente di sé, e solo una minima parte riguarda la sua partecipazione al concerto. All'inizio ed alla fine l'autrice stessa mostra di essere consapevole di questa stranezza:

«Avevo cominciato a scrivere una lettera il giorno dopo il concerto di Udine. Ero molto agitata, confusa e commossa e ho trascorso anche i giorni successivi continuando a scrivere pezzi di lettera da aggiungere. Però mi sono accorta che la lettera non sarebbe finita mai, perché ogni giorno aggiungevo pezzi e ne toglievo altri. Ho scritto questa lettera solo perché sia letta!».

La lettera dunque (è un dato importante,) non è relativa ad un tempo dato né ad un oggetto preciso: è una sorta di stream of consciousness che non ha un fine né una fine, prolifera perché l'autrice stessa non sa definire cosa vuol dire, le basta dirlo...

Ma vediamo come la «spettatrice» si presenta:

«Con Michele devo essere onesta e offrirgli quanto ho...

Hai mai amato un compagno drogato di ero, di quindici anni? Io l'ho amato trovandomi poi in un deserto, il deserto dei suoi silenzi e della mia pazzia...».

È un incipit che sfida il proseguimento della lettura, una captatio benevolentiae efficace per rovesciamento, e tutta la prima parte della lettera, che racconta una storia d'amore tra due persone sconosciute al lettore, si muove in questo spazio preliminare di distinzione netta tra l'esistenza dell'autrice e l'Altro, il compagno drogato, la musica, il concerto, la lettera stessa: l'autrice si disegna in un bilico vertiginoso tra soggetto e oggetto in tutti gli aspetti della sua vita, e questo mi pare significativo in due sensi. Primo: per essere disponibili alla perdita d'identità propria dell'ascolto musicale è necessario rivendicare preliminarmente la propria identità. Secondo: la figura fondamentale della comunicazione (spettacolare) è sadomasochistica, implica cioè una volontà di affermazione ed una disponibilità

all'annullamento.

Segue poi una specie di mappa un po' sentimentale e un po' geografica dei percorsi della spettatrice:

«Poiché amo Michele ieri sera al concerto mi sono seduta vicino ai drogati anche se lui non c'era, ma dopo dieci minuti mi sono alzata in piedi furibonda e ho cercato i compagni, ma non c'erano. Ne avevo bisogno, ma i compagni di una volta non vanno ai concerti, stanno tutti a fare qualcosa di meglio, o qualcosa di peggio, c'era qualche compagno di quelli recenti, dei paesi, mi sono seduta vicino a loro...».

Questa peregrinazione fisica fa pensare a dei rituali di rassicurazione: c'è bisogno di avere vicino un piccolo gruppo con cui si crede di identificarsi per affrontare la «prova di identità» a cui ci si dispone; ma lo spaesamento non è ovviamente solo fisico, la diffidenza deve arrivare a porre dei limiti ragionevolmente invalicabili:

«Era significativo all'inizio il mutismo del pubblico, era più forte di voi... Ho sentito nelle mani bloccate nella voce cacciate in fondo alla gola, nelle gambe irrigidite, il peso di una lacerazione dolorosa... noi si muore tutti i giorni, le parole delle canzoni sono belle, la musica anche, ma noi abbiamo bisogno di altro, le parole delle canzoni le vogliamo nella realtà...».

II) Comunicare.

Dopo questa preliminare distinzione, dopo questa rivendicazione di autonomia, il rapporto può completarsi: la «spettatrice» si è confermata nel suo essere soggetto e può abbandonarsi alla emotività che la musica le risveglia: può pensarsi nello scenario che la musica le adatta, ed è qui che arriviamo al nodo secondo me più importante:

«La canzone degli zingari è bella, c'è una tensione adesso da parte tua che mi colpisce direttamente nello stomaco... piena di rabbia e di speranza, arrivano i fiumi della nostra speranza, non è nostalgia, è la speranza di oggi, di questo momento, è assolutamente nuova pur venendo da lontano... PENSO A TUTTE LE VOLTE CHE sono salita senza biglietto su un treno, a quelle giornate che avevo fame sempre, a quella mattina che ho rubato un giornale e sono stata presa a sberle dal giornalaio, a quando ringraziavo la sorte di essere viva, di essere in un bar caldo con quarantamilalire in tasca, di avere perfino linus da leggere e le sigarette, di avere un cappotto decente e un paio decente di stivali, di non avere troppa fame...».

Ecco che tutte le esperienze quotidiane, di per sé neutre, significative o banali, assumono una colorazione narrativa, la «spettatrice» si fa una storia di sé e della sua vita, smette di «razionalizzare» e si trasporta nel magazzino dell'immaginario: è qui che scatta in lei l'impulso produttivo: anche lei ha delle immagini da comunicare, delle storie da dire, scriverà dunque una lettera... È qui dunque che la macchina immaginario funziona, e funziona costruendo attorno a chi la «subisce» uno scenario in cui è possibile inscriversi (ri)valutando la propria vita, rendendosi conto che è COMUNICABILE QUINDI SIGNIFICATIVA, e non il contrario... Non si ha funzionamento se si tenta di imporre un senso dall'esterno alla vita altrui: la «vittima» giustamente si impermeabilizza. Non si può dare senso alle possibilità, ma possibilità al senso, comunicare che un senso è possibile ed è il prolungamento all'infinito, il feed-back della comunicazione... Si potrebbe anche chiamarlo un secondo grado di esperienza: la propria vita rivissuta osservandosi dall'esterno, scrivendosi la propria sceneggiatura, ritrovare il tempo perduto...

III) Il Distacco

Per anni musicisti e teatranti si sono arrovellati sul problema della comunicazione autoritaria, dello spazio autoritario dello spettacolo, della «partecipazione» del pubblico, cercando sempre (e raramente trovando) dei mezzi che dessero l'impressione e l'illusione di un capovolgimento dei ruoli, giungendo fino a fraintendere il battito ritmico delle mani con una qualsiasi «riappropriazione»...

Direi che oggi molte ingenuità si vanno diradando, e che la trasgressione viene più giustamente cercata non nello spazio materiale e fisico del «teatro», inequivocabilmente limitato e limitante da entrambe le parti, ma nello spessore immaginario della comunicazione orientata non a stravolgere un'identità con modificazioni esterne e logiche, ma a costrui[illegible]re una serie di percorsi possibili e autonom[illegible] cui l'identità si disperde... Sparisce così [illegible] un margine di confusione tra quantità del [illegible]suto e disponibilità immaginaria, comun[illegible]va; confusione che, mi pare, aveva portato [illegible] un lato a «spettacolarizzare» la vita in una [illegible] realtà non operativa, e dall'altro a naturalizza[illegible] la comunicazione in un'ansia malsana di rea[illegible]smo e di attualità...

Il problema però viene ancora posto: la «Spettatrice», come già detto, scrive: «Le parole delle canzoni le vogliamo nella realtà», e spesso di questo si discute, o si chiacchera, dopo lo spettacolo.

La conclusione a cui quasi sempre si arriva è la verifica della differenza, la consapevolezza che ciò ci unisce è quella stessa «cosa» che ci divide, e viceversa...

Se la concentrazione comunicativa «mitica», estranea, dello spettacolo» agisce ad un livello diverso da quello dell'immaginario, perde la sua valenza energetica e potenzialmente liberatoria, non costruisce più le possibilità di un senso ma, ripeto, il senso delle possibilità, non è più momento scatenante di una ricerca, ma diventa momento dominante di una vita, e questo sì che è autoritario...

Ecco perché la richiesta di investitura, la richiesta di valicare il confine della comunicazione immaginaria nel reale mi sembra equivoco e pericoloso: rischia di annullare entrambe le parti in una norma insignificante.

Anche la nostra «spettatrice» confessa la tentazione:

«Ieri sera prima di uscire dalla sala del concerto era venuta un'idea inquietante; 'vado da loro, li aspetto fuori, e gli dico vengo con voi' come quelle che fuggivano coi saltimbanchi... Naturalmente non l'ho fatto...».

Riconoscendo la necessità del distacco...

«Naturalmente», perché la cavalleria errante è un ordine probabilmente diffuso anche ai nostri giorni, ma non vi sono albi professionali a cui iscriversi né vi è qualcuno che sia autorizzato ad iscrivere qualcun altro: i cavalieri erranti si riconoscono da detti invisibili, o di importanza minima. Ma se per la cavalleria errante si diffonde, c'è da scommettere che in breve tempo dilaghi come un inestinguibile virus nelle campagne della Mancha, che, com'è noto, confina con le terre della libertà.

HARPO'S MUSIC CONFUSIONAL QUARTET LUTI CHROMA ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS ART FLEURY
451 STUPID SET TIDE TOAST NICE LABEL RATS FHEADOLT MODS SEXY ANGELS ANDY WHAROL'S BANA
NA TECHNICOLOR MESS WALT DISNEY CANCER O-ZONE BLACK HOLE HARPO'S MUSIC SKIANTOS FRIGOS
NAPHTA CONFUSIONAL QUARTET LUTI CHROMA 451 STUPID SET TIDE TOAST ANDY &BROS GAZNEVADA
ART FLEURY ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS NICE LABEL GAZNEVADA STUPID SET MESS RATS SEXY
ANGELS RED RONNIE'S BAZAR DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI FHEADOLT MODS WALT DISNEY ANDY &
BROS CANCER HARPOS MUSIC CONFUSIONAL QUARTET SKIANTOS LUTI CHROMA NAPHTA WIND OPEN GAZ
NEVADA ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS O-ZONE FRIGOS NICE LABEL BLACK HOLE RATS GAZ NEVADA
HARPO'S MUSIC 451 STUPID SET ART FLEURY CONFUSIONAL QUARTET LUTI CHROMA LUX 451 STUPID SET
RED RONNIE'S BAZAR NICE LABEL RATS FHEADOLTS MODS SEXY ANGELS HARPO'S MUSIC DISTRIBUZIONE
DISCHI RICORDI PRESS OFFICE FRANCO ZANETTI HARPO'S MUSIC CONFUSIONAL QUARTET GAZ NEVADA
ANDY & BROS STUPID SET ART FLEURY TIDE TOAST NICE LABEL O-ZONE CANCER BLACK HOLE ODERSO
HARPO'S MUSIC C.P.1029 NINO DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI GIANNI ANNA & THE STUMBLERS

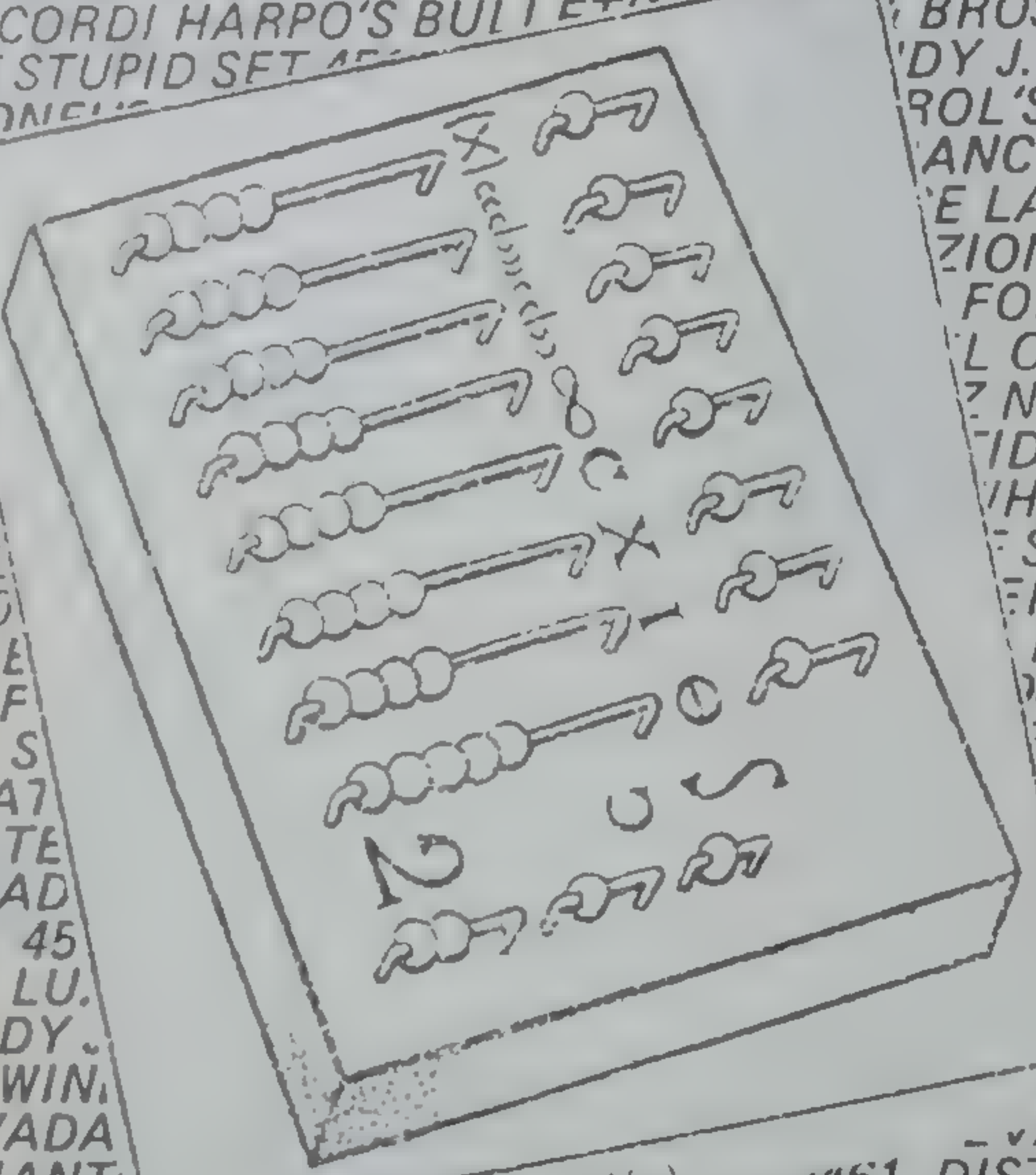
confusional quartet

GAZNEVADA ANNA HARPO'S PRESS LUTI CHROMA 451 SKIANTOS CONFUSIONAL QUARTET
GAZ NZVADA TIDE TOAST NICE LABEL RATS STUPID SET A TECHNICOLOR RATS
HARPO'S MUSIC C.P.1029 ART FLEURY GIOVANNI HARPO'S GAZNEVADA LUTI CHROMA STUPID
SET TIDE TOAST LUX CONFUSIONAL QUARTET GAZ NEVADA NICE LABEL MESS WALT DISNEY CANCER O-
ZONE 451 FRIGOS HARPO'S MUSIC GAZ NEVADA CONFUSIONAL QUARTET LUTI CHROMA ART FLEURY TIDE
TOAST STUPID SET ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS 451 FRIGOS NAPHTA WIND OPEN CHEATERS ANDY
& BROS NICE LABEL RATS O-ZONE LUX CANCER DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI HARPO'S MUSIC 451 LUTI
CHROMA GAZ NEVADA CONFUSIONAL QUARTET ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS ART FLEURY RED RO
NNIE'S BAZAR PRESS OFFICE FRANCO ZANETTI LUX NICE LABEL TIDE TOAST BLACK HOLE FHEADOLT MODS
451 SKIANTOS INASCOLTABLE CONFUSIONAL QUARTET HARPO'S MUSIC BOLOGNA DISTRIBUZIONE
DISCHI RICORDI GAZNEVADA STUPID SET BLACK HOLE EL HARPO'S PRESS
ANNA ART FLEURY LUTI CHROMA CONFUSIONAL QU & BROS ANDY J.FOREST &

GAZNEVADA©

THE STUMBLERS 451 SKIANTOS INASCOLTABLE NAPH CHEATERS HARPO'S BULLETIN CANCER
GAZ NEVADA CONFUSIONAL QUARTET NICE LABEL MESS FHEADOLT MODS RATS ANDY WHAROL'S BANANA
TECHNICOLOR SEXY ANGELS HARPO'S MUSIC C.P. 1029 NINO STUPID SET TIDE TOAST DISTRIBUZIONE DISCHI
RICORDI LUX RED RONNIE'S BAZAR RATS CONFUSIONAL QUARTET GAZNEVADA SKIANTOS 451 CANCER
MESS NICE LABEL ODERSO O-ZONE BLACK HOLE GAZNEVADA ANDY & BROS HARPOS MUSIC 051 269461 BO
LOGNA LUX TIDE TOAST ART FLEURY ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS NICE LABEL CONFUSIONAL QUA
RTET LUTI CHROMA 0010110000010011100000110001010110010(CANCER) C.P. 1029 STUPID
SET GAZ NEVADA CONFUSIONAL QUARTET LUTI CHROMA 451 ART FLE HE STUMBLERS

Art Fleury

SKIANTOS GAZ NEVADA LUTI CHROMA NICE LABEL LUX RATS MESS O-Z IBUZIONE
DISCHI RICORDI HARPO'S BULL BROS WALT DISNEY GAZ NEVADA ART NFUSIONAL
QUARTET STUPID SET DY J.FOREST & THE STUMBLERS TIDE TOAST RED RONNIE'S
BAZAR CON ROL'S BANANA TECHNICOLOR LUX SEXY ANGELS ART FLEURY
HARPO ANCO ZANETTI GAZNEVADA CONFUSIONAL QUARTET LUTI
CHROM E LABEL GAZNEVADA 451 FRIGOS ANDY & BROS ART FLEURY
HARPO' ZIONE DISCHI RICORDI CONFUSIONAL QUARTET GAZ NEVADA
HARPO' FOREST & THE STUMBLERS STUPID SET TIDE TOAST 451
HARPO'S L ODERSO RATS MESS CANCER O-ZONE BLACK HOLE MESS
HARPO'S Z NEVADA 451 SKIANTOS INASCOLTABLE ART FLEURY ANDY
& BROS C IDE TOAST LUTI CHROMA GAZ NEVADA GIOVANNI CANCER
HARPO'S WHAROL'S BANANA TECHNICOLOR MESS FHEADOLT MODS
CONFUSIO STUMBLERS ANDY & BROS STUPID SET O-ZONE FRIGOS
0010110000 ER) DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI GAZ NEVADA RATS
NICE LABE HARPO'S PRESS ANNA ODERSO HARPOS BULLETIN NINO
HARPO'S F 9461 GIANNI 451 ART FLEURY CONFUSIONAL QUARTET GAZ
NEVADA S BROS ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS NAPHTA NICE
LABEL RAT DS MESS SEXY ANGELS WALT DISNEY ANDY WHAROL'S
BANANA TE DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI CONFUSIONAL QUARTET
GAZ NEVAD OREST & THE STUMBLERS TIDE TOAST ANDY & BROS LUTI
CHROMA 45 TET RATS MESS HARPO'S MUSIC C.P. 1029 BOLOGNA ART
FLEURY LU ANTOS INASCOLTABLE NICE LABEL O-ZONE CANCER
RATS ANDY ADA CONFUSIONAL QUARTET ART FLEURY LUTI CHROMA
NAPHTA WIN EXY ANGELS ANDY & BROS TIDE TOAST STUPID SET
GAZ NEVADA EVADA STUPID SET MESS TIDE TOAST RATS LUX ART FLEURY
MESS SKIANT 269461 DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI HARPOS MUSIC C.P. 1029
BOLOGNA ITA EVADA CONFUSIONAL QUARTET 451 LUTI CHROMA 0010110000010011100000110001011
0010 ANDY WHAROL'S BANANA TECHNICOLOR FHEADOLTS MOD NICE LABEL RED RONNIE'S BAZAR RATS
CONFUSIONAL QUARTET 451 GAZ NEVADA STUPID SET ANDY J. FOREST & THE STUMNBLERS ART FLEURY
LUTI CHROMA 451 TIDE TOAST FRIGOS HARPO'S MUSIC BOLOGNA DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI ANDY &
THE BROS NICE LABEL GAZ NEVADA CONFUSIONAL QUARTET STUPID SET LUX ART FLEURY 451 TIDE TOAS
RATS MESS CANCER HARPO'S MUSIC 051 269461 GAZ NEVADA LUTI CHROMA CONFUSIONAL
QUARTET STUPID SET O-ZONE ODERSO NICE LABEL CONFUSIONAL QUA A LUTI CHROMA
ANDY J. FORETS & THE STUMBLERS ART FLEURY GAZ NEVADA STUPID RATS MESS
NICE LABEL HARPO'S BULLETIN LUX RED RONNIE'S BAZAR GAZ NE ET 451
LUTI CHROMA ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS ART FLEURY MES ANGELS
CANCER ANDY WHAROL'S BANANA TECHNICOLOR WALT DISNEY F DY &
BROS HARPO'S MUSIC BOLOGNA DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI 4 UARTET
GAZ NEVADA MESS HARPO'S MUSIC 051 269461 451GAZ NEVADA S 1029
DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI CONFUSIONAL QUARTET LUTI C URY
ANDY J.FOREST & THE STUMBLERS STUPID SET TIDE TOAST HAR ONE
DISCHI RICORDI GAZ NEVADA ANDY & BROS CONFUSIONAL QUAR MA RATS
NAPHTA CHEATERS CONFUSIONAL QUARTET GAZ NEVADA MESS OGNA
LUX STUPID SET TIDE TOAST CANCER 451 LUTI CHROMA GAZ NEV 451
HARPO'S MUSIC BOLOGNA C.P. 1029 051 269461 DISTRIBUZIONE DISC OLOGNA

Anthony Braxton

Anthony Braxton ci appassiona così tanto, che intendiamo distruggere il suo monumento, quel simulacro ingombrante, voglio dire, che l'apparato istituzionale — perfino i coglioni patinati di popster, perfino la becera parrocchia di musica jazz, perfino i nuovi reazionari avvinghiati alla memoria del free — gli ha innalzato con supremo esercizio di ipocrisia, un muro di consensi di maniera, più miserabili di un insulto, fatto per dissimulare il silenzio unanimemente steso sull'altrove di **For Trio** e delle **Four Orchestras**, dell'elettronica e delle composizioni dallo sguardo illimitato.

Ma un monumento all'ubiquità, non può che cadere. Con Braxton, nulla da interpretare, tutto da sperimentare. Infinite forme, niente formule. Essere dovunque, sempre.

Dovunque la tendenza può propagare l'arte della sorpresa. Fuori, dunque, dagli scenari della rappresentazione. Vorrei azzardare: non più il quartetto classico, con il suo bop metropolitano; non più i flirt estemporanei, da Max Roach agli improvvisatori europei; non più, non soprattutto, l'esplorazione delle macchine a fiato, esaltata dagli ultimi saxophone solos. Spazi, questi, già lambiti dalla corrente sperimentale; spazi nei quali Braxton dispone prodigiosamente le sue geometrie dell'intensità, ma che restano ormai al di sotto dei voli che lo scienziato dell'utopia ha nelle ali. Ad affascinare, ancora e di più, è il Braxton dei grandi progetti, delle combinazioni timbriche imprevedibili, dei vertiginosi percorsi strutturali.

È il Braxton compositore di una musica tal quale la vagheggia Lyotard: «l'importante non è che sia 'ben composta' (ma è necessario che sia ben composta), ma che proprio attraverso questa perfezione semiotica passi la tensione. Che la struttura sia soltanto ciò che 'copre' l'affetto, che essa sia il suo segreto».

Le stratosferiche **Time Zones** con Richard Teitelbaum e le stupefacenti acrobazie con George Lewis , le cospirazioni palpitanti di **For Trio** e le raffinate tessiture orchestrali. Questi gli embrioni della New Wave braxtoniana, le effusioni sulla banda della possibilità incondizionata. Qui Braxton spazza la superficie sonora del limite: espressione nera, avanguardia contemporanea, e quante altre sorgenti sonore, smettono di segnare i confini dell'ordine stilistico e funzionano come intensità osmotiche, conduttrici di metamorfosi e di spostamenti, in uno spazio tanto arioso che ogni identità vi perde gravità e contorni. Finalmente.

A vent'anni dal tramonto del millennio, il nodo dell'identità smette di fare da cappio alla produzione inventiva. E la straordinaria sensibilità percettiva di Braxton ne è al corrente. Al movimento nero americano imprime dunque un ritmo inaudito, svincolandolo dalla fedeltà a un'identità fiera quanto fissa e investendolo di una tensione molteplice ed espansiva. Esposta senza più inibizioni al vento della sperimentazione, con Anthony Braxton la musica nera-americana si scopre autonoma di tutto, anche da se stessa. È aperta e molecolare, come tutti i linguaggi metropolitani. È percorsa da un'inarrestabile tendenza alla possibilità, come tutte le forme davvero vive dell'esistenza.

Vivere tutto questo come un «troppo», nulla di peggio. Ubiquità, mancanza di misura, assenza di limiti, non costituiscono una forzatura trasgressiva: sono la più naturale, la più positiva, delle pratiche inventive. Se così non fosse, Braxton sarebbe ormai un classico e a noi toccherebbe cercare emozioni altrove, ma ne possiamo star certi: al nostro immaginario avido di intensità, non sarà Anthony Braxton a far mancare energia.

Franco Bolelli

(SERIES B)

R-2-F

--FF

60-

2-N

1. (For three planets) to be completed by 1988.

K-7

B

C-2°

2. (For five planets) to be completed by 1990.

Anthony Braxton
intervista

D. «La tua musica si sta espandendo ogni giorno di più: performances per solo sassofono e musica per quattro orchestre, rielaborazione della tradizione nera-americana e connubi con l'elettronica, forme di scrittura sempre più raffinate e improvvisazione come arte della sorpresa... »

Braxton. «La forma è innanzitutto possibilità. E io non intendo escludermi da alcuna possibilità. Io scelgo di spaziare attraverso situazioni molteplici. Dietro ogni strumento, ogni struttura, ogni spazio linguistico e vibrazionale, c'è una possibilità da sperimentare. Quando poi metti in relazione strumenti e musicisti diversi, quando combini improvvisazione e composizione, allora le possibilità si moltiplicano, possono davvero diventare infinite. E nella musica, come anche nella vita, nulla è mai abbastanza per me».

D. «Non tutta la gente, però, sente una voglia così intensa di scoprire, di muoversi in tutte le direzioni. Dunque ti trovi spesso davanti a un muro di incomprensione...».

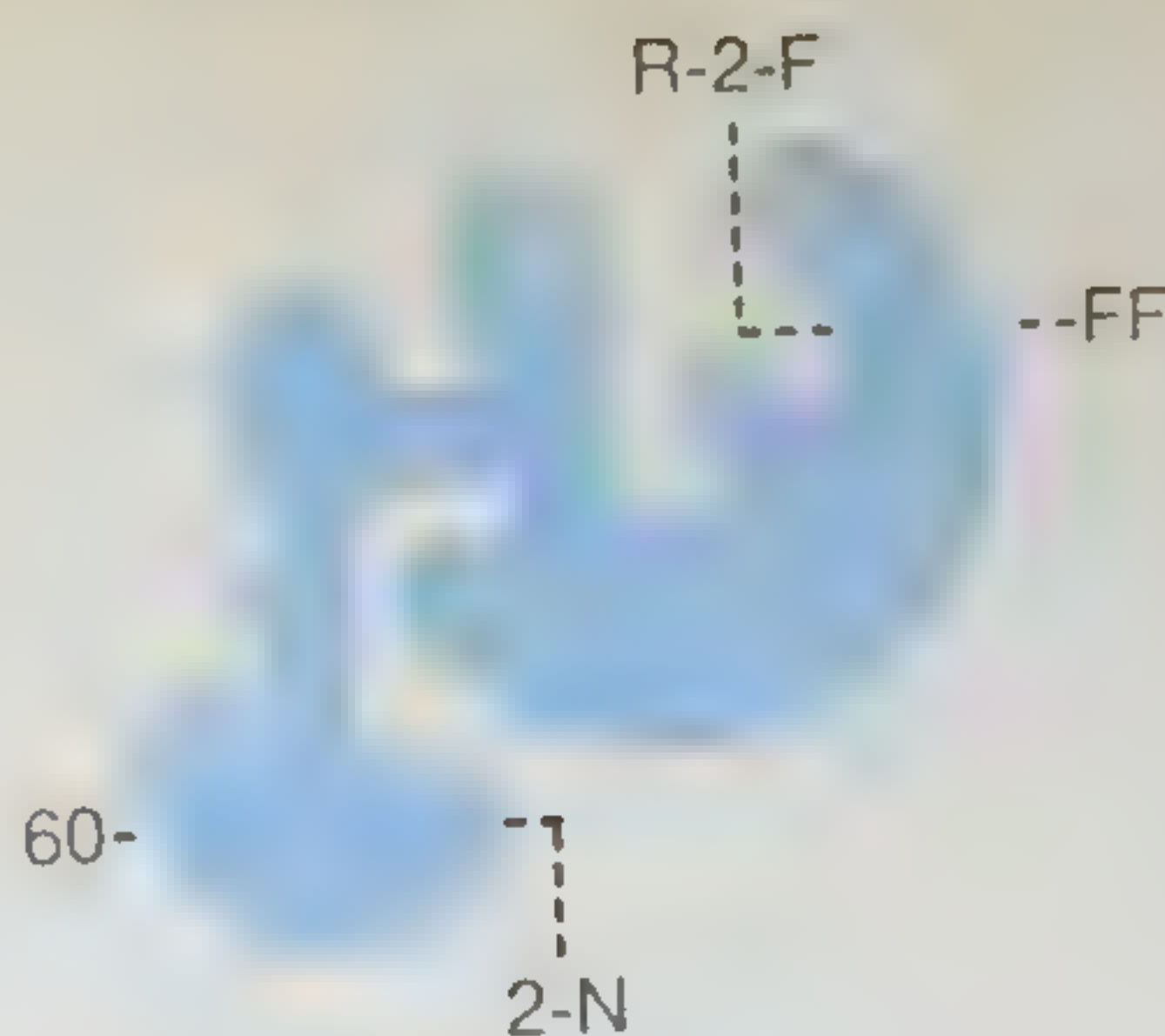
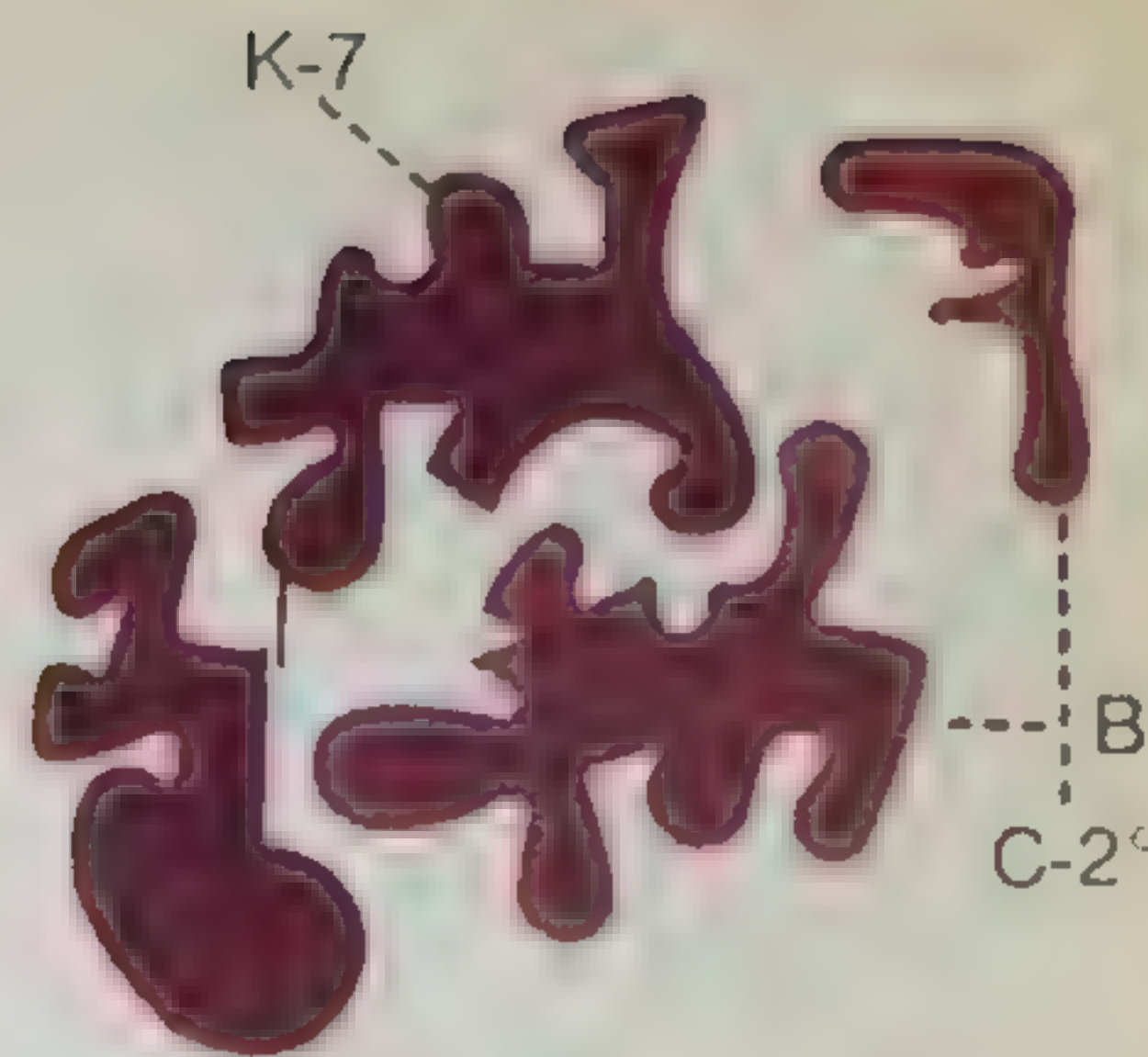
R. «Sì, molta gente accetta soltanto quello che le fa comodo, che non turba le sue abitudini, e rifiuta tutto il resto. È un atteggiamento molto aggressivo, molto occidentale. Negli Stati Uniti, ad esempio, quasi tutta la critica specializzata nel cosiddetto jazz ha trattato male 'For Trio'. Dicono che non ha swing e dunque lo respingono, eppure io credo che sia il più bel disco che ho realizzato negli ultimi anni. Di 'For Four Orchestras', poi, hanno preferito tacere quasi tutti: gli esperti di jazz con la scusa che una musica per quattro orchestre non ha nulla a che fare con la loro zona di competenza, quelli di musica classica occidentale perché non rientra nei loro schemi tradizionali. A loro non interessa l'essenza della musica, ma soltanto con quali parole possono definirla. Penso che oggi sia molto importante muoversi oltre queste zone che vengono designate come «jazz» e «musica classica occidentale»: non contro di esse, ma verso qualcosa di più aperto...».

D. «Ti muovi verso una ricomposizione dell'universo sonoro, verso una sintesi di materiali molteplici...».

R. «Credo che la musica creativa stia andando verso una rifondazione della 'world culture', cercando di inglobare tutte le spinte che la compongono. Questo significa muoversi in un senso universale, riqualificare ogni espressione culturale davvero interessante, qualunque ne sia l'origine e la natura. Finora ha prevalso una logica di separazione. Ora si tratta di operare una sintesi...».

D. «Una sintesi della realtà musicale, ma anche una sintesi che va oltre la musica...».

R. «Sì, il teatro, il movimento, la danza, la pittura, ogni forma di linguaggio. Anche la scrittura: sto lavorando a una forma di scrittura che comprende oltre alle parole anche disegni, forme grafiche... Il linguaggio che usiamo è inadeguato, c'è bisogno di trasformarlo, di creare nuovi modi di linguaggio... Potrei fare forse una free-disco-Braxton... In questo momento non sono più molto interessato ad esplorare il sassofono. Sono più attratto dalla composizione. Ho composto un pezzo per cento suonatori di tuba... un altro pezzo per quattro camion. Voglio soprattutto sperimentare nuovi linguaggi per orchestra, per orchestre multiple, comporre musica per otto orchestre... Ci sono ancora così tante cose da fare, è impossibile fermarsi...».

Franco Bolelli

A. Braxton
Schizofonie
di Eric Alliez

«E si tratta qui di un rumore che non è faccenda da poco»... Kafka

LOVE STORY LEI AMAVA BACH E MOZART E I BEATLES... Scoppio dei codici estetici... Deformazione delle forme armoniche... Degenerazione dei generi musicali... Distensione dei contenuti sonori... New jazz... Musica ripetitiva... Musica elettronica... Sillogismi sonori alla Kagel... Punk rock (1)... STIAMO VIVENDO UN'EPOCA FORMIDABILE... dove l'incredulità rispetto a quei ritornelli che incollavano sui nostri volti i tabulati del senso... ha bruscamente provocato il disuso dei **«refrain** di legittimazione» (J.F. Lyotard) in cui si rifletteva l'organicità di un corpo sociale. Viviamo proprio la fine di un accordo. Restano solo i ricordi anchilosati del MOTIVETTO DI SUCCESSO.

Apocalypse now: la fiera della potenza wagneriana, stritolata, sputata, distorta nel tumulto delle bombe, l'urlare delle sirene, i fasci allucinati dei proiettili che lasciano la scia, gli stridori di Morrison, le esplosioni dei gemiti, il rumore delle grida e IL GRIDO DEL RUMORE. La nostra sensibilità visuale, tramite pannelli interi, ha ceduto davanti a una lucertola sonora, un rumore di fondo, un RUMORE FONDIARIO.

È un po' come se questa lacerazione del campo visuale, prodotta dall'irruzione di nuove musiche-nuovi brusii, **realizzasse** finalmente, alla superficie dell'immaginario collettivo lo spostamento inaugurato in pittura con l'astrazione: la frammentazione dei ricordi che abbiamo delle forme, il crollo della prospettiva monocentrata della rappresentazione (e) del soggetto riflettore, a profitto del produttivo e dell'operazione. In gioco, una nuova dimensione, che ha perduto la sua univocità dimenticando la sua «profondità», agita nelle temporalità demoltiplicatrici di un vero e proprio lavoro del potenziale. La produzione dunque — e non più la riscoperta — di una materia fonica decentrata, fuori asse, che non ubbidisce più alla Voce del Suo Padrone. Ufo sonori attraversano alla velocità **della luce** i flou e gli zoom di campi di squilibrio che sfiorano ininterrottamente il punto di catastrofe dell'ascolto. «Perché in effetti, sperimentare la realtà di questa composizione è sperimentare un universo vivente e respirante... La base di questo approccio è legata alla mia convinzione che certi tipi di materiale sonoro hanno conseguenze **multidimensionali**... come una **strada trasformazionale-proiezionale (creativa)»** (Anthony Braxton).

Le possibilità erano:

A. l'informazione si sposta da ochestra a orchestra (con coordinate speciali che determinano quali punti iniziano che cosa)

B. trio - duo - assoli

C. informazione multipla (utilizzo di attività comportante lo svolgimento simultaneo di diversi fattori linguistici)

D. attività solista.

A cui si aggiungono:

E. la direzione data all'informazione multipla

F. la diffusione (o cambiamento di direzione) di una data idea

G. la diffusione doppia di attività (comportante il cambiamento su direzioni diverse di due o più orchestre)

H. la diffusione individuale di attività (che riguarda il cambiamento di direzione di individui isolati)

La natura dell'utilizzazione che si è fatta di tale codificazione è la seguente:

I. attività di traiettoria con massa

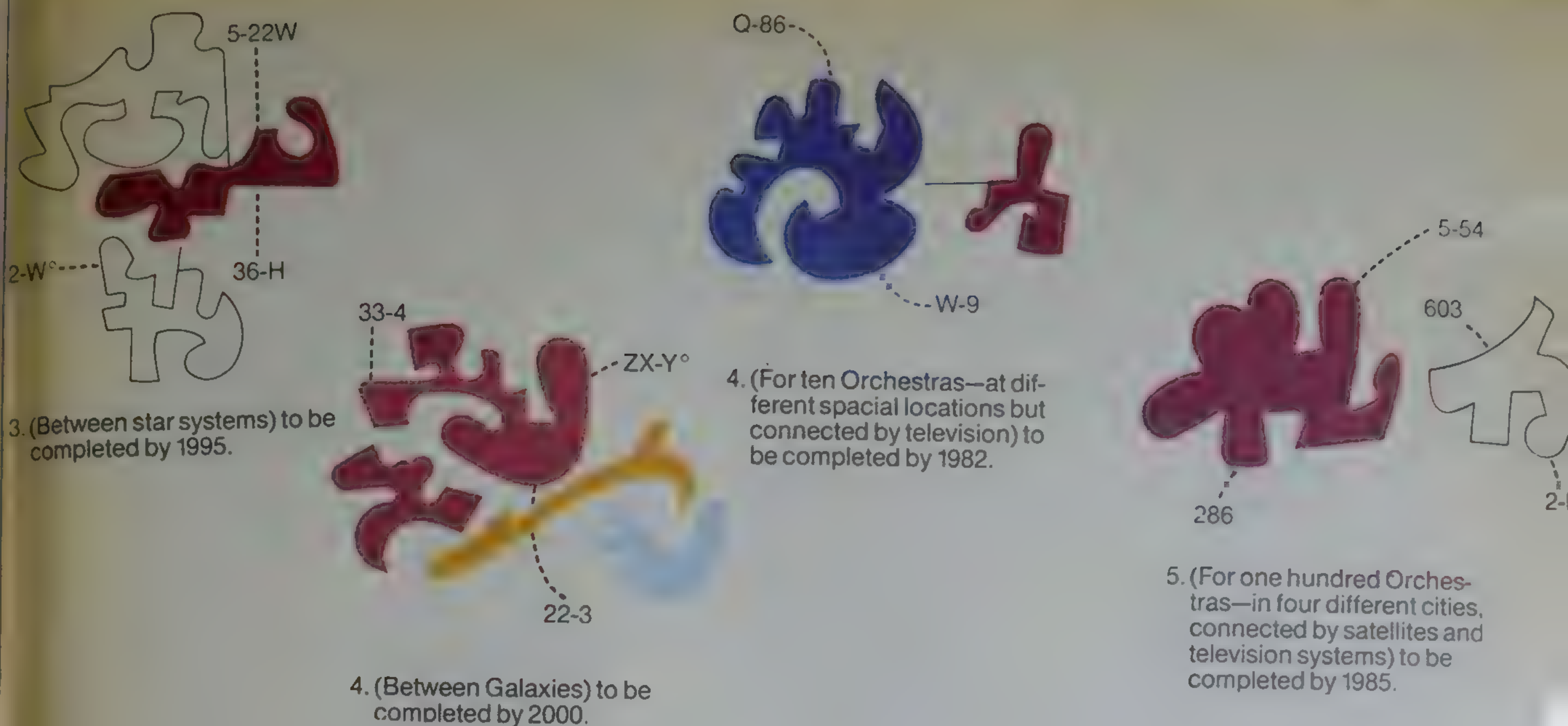
J. Attività di traiettoria che incontra opposizione

K. Attività di traiettoria isolata (da sé)

L. Attività di traiettoria in ciascuna zona (o settore) designati.

Altri lavori da questa serie: (vedi disegni)

Difficile non pensare alle folli classificazioni di un Borges, con l'estensione fino all'assurdo di questo sopralluogo del processo creativo (del progetto per cento orchestre attraverso quattro città collegate via satellite e relè televisivi, alla composizione... tra Galassie, promessa per l'anno 2000) che ci proiettano d'un tratto in un simulacro di fiction «che spezza e divora il **sapere** operazionale sia mimandolo sia manipolandolo e facendolo inciampare».

Ma questa FICTION, questo «passaggio al limite», questa dimensione che alcuni qualificherebbero come «megalo-maniaca» è forse

3. (Between star systems) to be completed by 1995.

4. (For ten Orchestras—at different spacial locations but connected by television) to be completed by 1982.

5. (For one hundred Orchestras—in four different cities, connected by satellites and television systems) to be completed by 1985.

4. (Between Galaxies) to be completed by 2000.

anche l'infra-segno, l'**ultra suono** di un altro fenomeno, che solo il ricorso al simulacro poteva renderci manifesto. Come dice bene Maurice Mesnage — «musicista nella tana» — paradossalmente, «questa polverolenza atematica del cosmo si fa **sentire** come rumore di fondo» nelle apparecchiature di radio-astronomia, interviene nella costituzione dei messaggi e della loro teoria matematica (rapporto segnale/rumore), emerge nelle conversazioni, nei mass-media, nelle assemblee movimentate... «Un tale rumore occupa il fondo (fondo dell'apparecchio, fondo del messaggio, fondo della sala, eccetera)». Allora il creatore stesso diventa indeterminato: il processo creativo diventa il gioco — il giocattolo — di un divenire, divenire di un desiderio che suona un dispositivo testuale al livello delle **scie sonore,** dei rumori, degli spazi, che non è più un sistema di codificazione, di **formalizzazione,** determinante dall'esterno l'insieme del movimento. «Strana ellissi: mentre l'artista mima la composizione... il vettore si è di fatto già invertito... la sua soggettività è mimata, minata in una de-composizione che finisce per costituire una specie di materia del cambiamento — una 'materia a opzione' — composta di **cristalli di possibile che canalizzano le connessioni, le destratificazioni, e le riterritorializzazioni sia di un mondo vivente che di un mondo inanimato».** (Felix Guattari) il soggetto si è cancellato dinanzi al rumore di fondo dei corpi...

La fine di un accordo, lo annunciavamo... l'uscire di un mondo... il fiatone di un fantasma. Adorno, ultimo apostolo dell'elemosina hegeliana, privilegiava ancora nella sua «filosofia della nuova musica» il formalismo della soggettività a scapito della barbarie nomade di queste orde sonore, immediate, anonime, che instancabilmente respingeva ai confini, alla periferia dell'Impero del senso...

...E se il reale non fosse in primo luogo razionale ma sonoro... e se il rumore fosse il **grano** del senso... che si autonomizzi come le nostre lingue, in uno stridore dei codici e nello sbattere delle particule?

ASCOLTA... ASCOLTA... NEL SILENZIO DEL MARE C'È COME UN'OSCILLAZIONE MALEDETTA... un mormorio sordo, lacerato da stridenze, invade **le socius,** portato dagli spruzzi degli ordinatori, i bip dei computer, l'espansione-panica dei media, mentre l'immaginario di massa, triturato dalla banda-suono di una guerra indistintamente molecolare e planetaria, dilapida i suoi ultimi blocchi di coscienza per rendere significante, **articolato,** il disordine di questo rumore-che-occupa-il-fondo, questo rumore-che-è-lo-**squatter**-del-luogo-della-forma.

Difatto, se non **spostiamo** il fantasma marxiano del comunismo in quanto rapporto trasformato rispetto all'immagine, non usciremo da un'idea della sconfitta, **poiché «ciò che arriva, arriva ormai attraverso l'orecchio e non più attraverso gli occhi».** (Kafka). Non si tratta più dunque di «criticare» la rappresentazione, il feticismo a partire dal desiderio della reintegrazione delle proiezioni — delle «fughe» — nella trasparenza della coscienza di sé. Al contrario: accelerare la de-portazione della rappresentazione verso zone frammentarie di rumore, disturbo, simulazione, degradazione (2).

Bizzarramente ritroviamo forse, sul filo della traiettoria, la **posizione** di Marx (la sua situazione, nel senso più fisico, più geografico) sulla modernità. Infatti, questa nostalgia dell'integrità organica che domina il luogo da cui verrà esercitata la critica del feticismo della merce, è precisamente il fenomeno emotivo e la dimensione più assente dall'origine — la **tensione** — del periplo marxiano: «Marx è andato **verso** il paesaggio **scarnificato** del proletariato inglese, verso il corpo meno felice del mondo, **portatore di questo rumore moderno in tutto il suo furore e tutta la sua crudeltà...».** Da qui l'errore che la lettura/l'ascolto?/di Marx non permetterebbe l'avvento del fragore moderno e la comprensione attiva delle conquiste della musica moderna, più psophologico/dal greco psophos: rumore/che veramente musicale».

C'è tutta una **rumorologia** che corre a fior di pelle del testo marxiano... a tal punto che ne costituisce forse l'iperbole più **arrischiata.** Come negare che solo i **ritmi,** le **cadenze,** i tagli temporali locali, l'interruzione del movimento **perpetuo,** l'«emotivo» **metallico** della macchina, l'insopportabile di un rumore di fondo divenuto **nevralgico,** che aprono la spaccatura della grande industria dell'automazione, con la generalizzazione del lavoro astratto e l'impossibilità di un ritorno al lavoro concreto finalizzato verso la produzione di valori d'uso... Irrimediabilmente **snaturalizzato** dai cigolii dei corpi-macchine, il lavoro è l'oggetto stesso della distruzione rivoluzionaria che inghiotte l'ultima rinascita dell'ideologia umanista: la riappropriazione di una coscienza-alienata. «Con noi comincia il regno dell'uomo dalle radici tagliate, l'uomo moltiplicato che si mescola al ferro e si nutre di elettricità... collaboriamo con la meccanica per **distruggere la vecchia poesia della distanza».**

Mentre l'equilibrio acustico necessario alla regolamentazione sociale fa acqua da tutte le parti il tumulto underground delle metropoli ha liberato le polimorfie perverse di questi RAGAZZI SELVAGGI CHE DEVASTANO LE BANCHE DI DATI DELLA POLIZIA DEL RUMORE FONDIARIO.

NOTE

1. E può trattarsi precisamente, forse, delle frontiere tra questi territori musicali che stanno per saltare in seguito allo sprofondamento di tutto un universo di «forme», che segnano il sorgere di un nuovo **complesso sonoro.** Si spiega allora così la tendenza alla scomparsa progressiva dei «pubblici specifici»... e lo spazio-pari di questa rivista: le nuove forme di percezione sociale.

2. È ciò che abbiamo chiamato, altrove, l'effetto-Burroughs: l'irruzione di una macchina da guerra elettronica nel campo della scrittura. (Tutta questa problematica verrà sviluppata in 80, n. 2, con la traduzione di numerosi inediti...)

Quanto ad Adorno, a dispetto di intuizioni certe sullo sgretolamento della **forma** musicale, resterà un pensatore della sconfitta che soffoca sotto le macerie delle ultime stratificazioni del racconto della Conquista del West: la dialettica dell'emancipazione, l'autovalorizzazione di una memoria organica, e, perché no, la nostalgia dello scambio simbolico... Vivendo lo sprofondamento della soggettività, compiuta dal capitale sociale con il suo assioma del valore di scambio, come una decadenza, un **buco** — perdita tragica di questa coscienza sulla quale riposava l'interpretazione **generale** del capitalismo come alienazione —, è condannato ad accordare un primato assoluto alla contraddizione, al negativo, sulla differenza.

3. La sua funzione essenziale consiste nel modellare il quoziente di asimmetria di cui ha bisogno il sistema di potere capitalistico per autostrutturarsi **a partire dalla tensione più forte.** L'ultimo concerto di Patti Smith a Bologna (settembre 79) — l'atomizzazione di cinquantamila persone in un campo implosivo favoloso — non è altro che la manifestazione più estrema (perché avevamo tutti in testa il «'77») di questo pericolo di un **détournement** del tumulto a fini di sur-sottomissione...

A un altro livello, il ritorno della linearità melodica più povera in una certa musica elettronica, inflitta ormai nei supermercati, pone il medesimo problema di «**domestication**»: questa nuova pregnanza dell'equilibrio armonico blocca il giro dei differenziali macchinici che de-componeva il formalismo del modo musicale ripetitivo... Infatti «i **gruppi**» evolvolo in un tessuto che resiste ancora al rumore rivoluzionario, da cui la **sensazione** di irrealtà, la fase di reificazione quotidiana che urta bruscamente la **entrée** in scena, in luoghi recitanti e riservati. L'orgia del rumore ha ancora troppi legami. M. Mesnage «Concerto pour une taupe» pag. 79

Logica Punk Retorica Disco

La ricerca di significati porta sempre a paradossi
Nella scena Punk
L'importante è essere connotati. Un segno arbitrario come la plastica o blu come il metallo, catena, spilla, o timbro sulla pelle. Essere rifiutati per poi essere identificati.

Ma attenzione, il segno territorializza, il segno circola, e si esaurisce

Nello stesso tempo, mentre giravo casualmente per la quattordicesima strada e domandavo di un paio di calzoni, da una radio portatile stereo, di quelle enormi che la gente di colore porta con sé giorno e notte, ha cominciato a suonare il «successo» disco del momento «Caught in one night love's affair».
Questo ha significato la paralisi del negozio per 20 minuti il commesso che stava parlando con me, si è scusato, ma stava aspettando quella canzone da una settimana, ed ha cominciato a ballare in modo selvaggio, dal piano di sopra è sceso il cassiere che ha abbandonato il posto per tutta la durata del pezzo, che supera il quarto d'ora.
Al semaforo con Cathrine ci affianchiamo ad un portoricano con una radio più grande di lui, questa volta suonano «Raper delars», un altro pezzo disco stupendo, diventa impossibile attraversare la strada; al ritmo disco tutti gli altri pedoni cominciano a fare passi in avanti e passi indietro, qualche ubriacone della Bowery, per non essere da meno accenna qualche passo disordinato, il traffico si ferma.
Quando i segni si esauriscono, capelli blu, spille sature attaccate una all'altra, spostamenti meccanici e nervosi del collo, corpo che assume nel loro condensamento, appena accennati, tutti i movimenti possibili... ATTENZIONE, IN QUEL MOMENTO È EVIDENTE CHE SI TRATTA DI PARODIA.
Non capire che il PUNK rock, o se preferite la New wave, e (per i più informati anche la NO WAVE) è soltanto la parodia di quello che è stato il Rock negli anni sessanta, significa negare l'unico aspetto divertente che questo fenomeno presenta.

COSA SUCCEDE?

I segni si sganciano da loro stessi, quello che prima era tenuto insieme in maniera capillare dalla ideologia del negativo (lascio ad altri la dimostrazione che il Rock era duro rabbioso e sovversivo) ora si frantuma: l'insulto diventa turpiloquio, il gesto distruttivo: ripetizione coatta, l'impossibilità di soddisfazione un ritornello compiaciuto (vedi Satisfaction dei Devo). Gli accordi si sommano tutti fino a ritornare all'originario MI maggiore, la cantante dei Plasmatic si masturba nuda sul palco, ma la nudità a cui sia la musica sia la danza hanno sempre alluso, non viene rintracciata, la ricerca sfiora la lacerazione ed il sangue.

MEGLIO COSÌ

Camminando sempre per strada, di notte, con l'istinto attento ad ogni evento surreale, vengo raggiunto da due figure veloci, mi sorpassano, si muovono lentamente e ballano veloci sulla strada, si voltano e procedono all'indietro, hanno alle orecchie una radio stereo a forma di cuffia, e i pattini ai piedi.
Sono silenziosi ed armonici SONO DISCO, scivolano giù per Broadway, scivolano verso Soho, scivolano su tutta Manhattan sembrano invisibili, sono senz'altro veloci, quando passano qualcuno grida «Yaaaaaa, Rolley Skate!!!», e passano sopra, senza undergrund, un equilibrio diverso, in un ballo con le case e gli idranti. Non hanno territorio che gli identifichi, sono più veloci dei quartieri, così rigidamente divisi per razze qui a New York.
È impossibile non percepire questa differenza plasmatica tra musica disco e il Punk rock, probabilmente, dal punto di vista musicale, il termine «disco» è da specificare, il mercato discografico sta infatti producendo un nuovo prodotto ibrido, una sorta di disco rock ma la

differenza prima che musicale, è plasmatica, o per così dire etnica. Non è immune dal rifiuto del disco una nuova specie di razzismo musicale, la disco è soprattutto musica di negri, donne, omossessuali, mentre il Punk rock ha una estetica tipicamente anglosassone, ma fermarsi a questa serie di rilevazioni sarebbe tautologico.

Probabilmente quello che si gioca tra questi due universi musicali è qualche cosa di più.
Dicevamo plasmatica la differenza tra i due ritmi, se fosse possibile ridurre la scansione musicale alle due figure base del plasma, contrazione ed espansione, senz'altro la differenza sarebbe un rock contratto ed avvizzito, ed una disco che si espande e si allarga, ma la metafora è ancora insufficiente. Il rock rappresenta una sorta di memoria collettiva, ed è proprio per questo che è immobile, che agisce in parodia di se stesso, che è localizzato in quei locali e solo in quelli. È proprio per questo suo essere identificato culturalmente che innesca, nell'ambiente che lo caratterizza, dei meccanismi di ipercodificazione che portano alla immobilità e alla saturazione.
Un po' la fine di tutti i reduci che non vogliono rendersi conto che la guerra è finita, e che invece di vivere di ricordi si sforzano di ricominciare da capo con un po' più di cattiveria e di cinismo.
C'è invece chi si rende conto che è parodia, che è gioco, che è demenza, che la memoria si è persa, e questo è un bene non un male. Ed allora perchè non ballare, ballare veramente perchè non perdere davvero tutti i significati e tornare a ballare muovendo le braccia e accennando dei passi, magari proprio con il ritmo da marcia forzata, da musica di strada, che i pezzi «disco» hanno. Non è un caso che la notte si è svegliati da questa musica fortissima che è scandita sul passo della gente che cammina, ed è veicolata da questi ordigni enormi, queste radio stereo portatili che i portoricani, i negri, i dominicani portano sempre con loro.

COSA SIGNIFICA TUTTO QUESTO?
È SEMPLICE...
ASSOLUTAMENTE NIENTE!

Qualcosa riprende a circolare, probabilmente non ha mai smesso, noi, come al solito abbagliati dai lampi di qualche significato notturno, giriamo bendati nella luce del giorno, ma questa volta è luce del giorno, non c'è assolutamente nulla. Qualcuno molto preparato troverà dei collegamenti tra le maratone del ballo e l'immolarsi per lo sviluppo, verrà citata la crisi del '29 e il film «non si ammazzano così neanche i cavalli». Qualcun altro affermerà che dietro ogni ritmo esiste una potenza collettiva elettrizzante in altre parole una meccanica di marcia. Ma questa volta PREFERISCO PENSARE CHE NON CI SIA ASSOLUTAMENTE NULLA.
Tutte le volte che ci si è arrogati il diritto di riconoscere dei significati, di dare delle valenze, di creare dei simboli, che innescassero una identificazione collettiva, questa socialità giovane, nuda, appena creata, diventava il profilo nel quale rimbalzava l'industria dello spettacolo.
Ora non c'è assolutamente nulla, si balla questo è tutto. Se mai fosse possibile creare una Retorica musicale contrapposta ad una logica musicale, la retorica sarebbe il testo Disco.
La metafora non è poi così distante dalla realtà.
Se noi analizziamo il testo della canzone disco, e qui a lato trascriviamo la prima facciata di «Rapler Delight» (pensate che la seconda è altrettanto lunga e ciarliera) e lo confrontiamo con un terzo, della New Wave, non troveremo difficoltà a rintracciare reti di significanza, e scarti di velocità allusiva completamente differenti.

Maurizio Torrealta

Lydia Lunch

Abrasive Un-Music

L'ingresso di Lydia Lunch nel panorama della no wave newyorkese coincide con la nascita della sua prima **band**, Teenage Jesus and The Jerks. Ne fanno parte in un primo tempo (1977) James Chance, Bradley Field e Reck; in seguito gli elementi si riducono. Rimane Bradley Field alle percussioni, Gordon Stevenson sostituisce Reck al basso, la Lunch continua a usare la chitarra e la voce.

Il risultato è stato definito «abrasive un-music» o «minimal neo-primitivism»: senza dubbio la maggior parte degli elementi musicali riconoscibili ne è esclusa, quanto rimane subisce un processo crudele di sconvolgimento. Gli interventi vocali della Lunch possono ricordare irose ecolalie infantili; i pezzi sono sempre brevissimi (durano anche meno di trenta secondi); l'intento è fondamentalmente quello di trasmettere «need, fear and anger» in quanto pulsioni incontenibili e contradditorie — «Less is more. That's how I feel. Like discipline. Or punishment. You don't need 30 minutes of my music to know what I'm talking about... I'm a child and it's a child-abuse. My band is like child-abuse».

Ai tempi delle sue prime **performances** come Teenage Jesus, Lydia Lunch ha diciassette anni e il suo atteggiamento nei confronti della **audience** non è dissociabile da un suo rapporto con la realtà. In entrambi i casi l'attitudine è quella di un distacco assoluto e provocatorio. La regressione alle pulsioni primarie o ai bisogni infantili focalizza l'impossibilità di un appagamento, la volontà di rendere indefinibile la sua differenza sessuale. Nondimeno confina la sua persona nel prima e nel dopo di una temporalità altra e quindi di una realtà altra, sfuggendo a quello che in termini linguistici Julia Kristeva indica essere il corpo, da sempre semiotizzante, dei rapporti sociali e della famiglia — «When I was 13... I spent a lot of time alone. Not that my parents were unking or anything, but I used to just look at everything nad all I could see was ugliness... So I decided I needed to make myself completely self-sufficient, so that I could be happily alone, so that nothing could really hurt me. I needed something which would be absolutely perfect. And I came up with me».

Da quel momento Lydia Lunch sembra non avere più perso di vista lo squallore e la bruttezza della realtà. Vive sola nell'East Village di Manhattan da circa quattro anni. Il suo appartamento, mantenuto costantemente nella penombra, è una ricostruzione perfetta dell'habitat proletario, sicuramente con numerosi riferimenti ai modelli in base ai quali è cresciuta ed è stata educata. Scrive Jean Baudrillard: «È così il crollo della realtà nell'iperrealismo, nella reduplicazione minuziosa del reale, di preferenza a partire da un altro medium riproduttivo... di medium in medium il reale si volatilizza, diventa reale per il reale, feticismo dell'oggetto perduto — non più oggetto di rappresentazione, ma estasi di negazione e della propria sterminazione rituale: iperreale».

Ho cercato di concentrarmi sullo zombierama newyorkese, pensando alle risposte possibili. Se la prima movitazione può essere un'urgenza di **indefinibilità** atta a destabilizzare il sistema, che sostanzialmente sta alla base di quest'onda musicale negativa, ne consegue la ragione stessa per cui questa musica ha attitudini tanto terroristiche e anti-commerciali. Nondimeno questo esaspera la concentrazione della persona su se stessa. Per questo l'evoluzione musicale della Lunch, per esempio, va di pari passo con il suo isolamento, con uno scontro continuo con la sua iper-realtà, con la sua evoluzione fisica e psichica — «I changed for myself... to entertain myself. That's the only reason... Teenage Jesus was my physical expression».

La seconda **band**, Beirut Slump (Jim Sclavonous, Liz Swope, Vivienne Dick, Bobby Swope e Lydia Lunch), formatasi nel 1979 è per la Lunch l'espressione psichica. Dalle pulsioni e dalla negazione della realtà si giunge all'elaborazione di un **sound** che delinei la realtà propria, il desiderio di morte, il completo isolamento. Scompaiono i suoni martellanti e ossessivi, le aggressioni vocali: tutto si risolve in un ritmo più monotono e angosciante. Un'angoscia verosimilmente perversa, non imperniata sulla paura, ma sulla disponibilità alla paranoia, all'aggressione, alla tortura — «I'll probably get stomped by a gang of Puerto Rican boys. They'll take me to the woods and torture me for days and rape me, then kill me».

Dopo pochi mesi, comunque, la **band** è sciolta. Ascoltando molti dei gruppi formatisi a N.Y. dopo Teenage Jesus si ha modo di constatare che molte persone, non a caso una grande quantità di donne, hanno scoperto l'effetto catartico di questi suoni «right there in your throat». Così le **bands** esprimono la loro negazione ma, non a caso, Lydia Lunch è molto annoiata di questo. Con l'uscita del suo nuovo album alla fine di gennaio, con il nuovo gruppo Eight-Eyed Spy (Lydia Lunch, voce; Pat Irwin, chitarra e sax; George Scott, basso; Michael Palmgarden, chitarra; Jim Sclavonous, percussioni) si avrà modo di ascoltare un **sound** estremamente più orecchiabile, vicino a Beirut Slump in alcuni punti, ma anche alla musica di gruppi come B52's o Siouxie and The Banshees. Lydia Lunch «reduplica» rock sofisticato? Dalla morte, ora, molto è possibile.

Mariuccia Casadi